
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00014669 6

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 85.

# LEONE BATTISTA ALBERTI

ALS

# KUNSTPHILOSOPH

VON

Dr. IRENE BEHN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

# ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit 11 Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* Mit 11 Tafeln. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring.* Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach.* Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer.* Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel.* Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abb. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter.* Mit 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse.* M. 8 Tfln. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder.* Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes.* Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke.* Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber.* Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abb. im Text. 3. 50

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 85.

# LEONE BATTISTA ALBERTI
# ALS KUNSTPHILOSOPH

# LEONE BATTISTA ALBERTI

ALS

# KUNSTPHILOSOPH

VON

DR. IRENE BEHN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1911

# INHALTSVERZEICHNIS.

# EINLEITUNG.

DIE italienische Renaissance hat die Schönheit der Kunst nicht nur, wie andere Zeiten, der Religion beigesellt, sondern als Gegenstand eines inbrünstigen Kultes an deren Stelle gesetzt. Die Gottheit trat aus der Vorstellung in die Anschauung. «Divino», so wird, was der Kunst angehört, in ständiger Redeweise bezeichnet; und göttlich zu heißen, galt auch für die Künstler als höchstes Lob. Wie nun eine Zeit, der vollkommene Schöpfungen eines vernünftigen Instinktes angehören, sich zu diesen Schöpfungen theoretisch verhalten hat, das ist ein Problem, auf dessen Lösung man gespannt sein darf. Kunsttheorien wurden damals in unbekümmerter Fruchtbarkeit produziert, in Nachahmung der Antike. Aber das war nur ein äußerlicher Anreiz. Zum Teil lag diesen Schriften ein historisches Interesse zugrunde: das Schicksal antiker Kunstschätze mahnte, über sie wie über jene der neuerstandenen Kunst ein Zeugnis abzulegen, das im Druck vervielfacht, und so der Nachwelt gesichert wurde. Zudem galt es, die bedeutenden Fortschritte in der Technik der Kunst all ihren Jüngern auf die gleiche Weise zugänglich zu machen. Schließlich bewegte zu jenen Aeußerungen mitunter auch ein philosophisches Bedürfnis, jene Schönheit, die so widerstandslos in der Anschauung triumphierte, ebenso allgemeingültig und notwendig im Geiste zu erfassen. So zahlreich auch die Unternehmungen letzter Art gewesen sind, ein dauernder Erfolg scheint ihnen nicht zugefallen zu sein. Wenigstens macht keine Geschichte der Kunstphilosophie bei ihnen Halt, sondern schreitet beharrlich, von Plotin kommend bis zu Leibniz und Wolff. Und das mit Recht, wenn wir unter Aesthetik die Einordnung des Schönen in ein allumfassendes philosophisches System verstehen. Ein solches konnte und wollte diese Zeit nicht liefern.

Denn einmal war die Vergangenheit in ihr so lebendig, daß die Geschichte zum Gegenstand der Wissenschaft werden mußte, und so durch die überwiegend kritische und historische Betrachtungsweise, die mit dem Namen des Humanismus belegt wird, wohl eine Philologie, Archäologie und Geschichtswissenschaft begründet, aber keine selbständige Fortführung der Philosophie unternommen werden mochte. Die Philosophie fand zwar in den gelehrten Kreisen eine historische und orthodoxe Pflege, deren Art wie überkommen erscheint von der inhaltsarmen Scholastik; im allgemeinen aber wird gegen das spekulative Denken ein Mißtrauen laut, das Anlaß zu erkenntnistheoretischen Untersuchungen, und damit zur neueren Philosophie wurde. Das Auge irrt nicht, sondern der Geist, so sagt Lodovico Dolce in seinem Traktat über die Malerei. Wenn er so Kunst gegen Wissenschaft, die unmittelbare Anschauung gegen mittelbare Reflexion ausspielt, äußert er nur die Meinung seiner Zeit. Aber auch innerhalb der Wissenschaft gewinnt die Anschauung eine Bedeutung, wie nie zuvor. Auch Lionardo sagt wie Dolce: das Auge irrt nicht, sondern der Geist; aber hier trotzt das Experiment gegen den Schluß, die Empirie gegen die Metaphysik. Und in der Tat erfüllen Naturwissenschaften und Mathematik immer mehr das Bewußtsein. Schon aus solchen Gründen tritt in den bedeutendsten Kunsttraktaten jener Tage gerade das in den Vordergrund, was nicht Gegenstand der Kunstphilosophie werden kann: die Technik. Diese gibt einer Form, die nur im Geiste des Künstlers ihr Dasein hatte, eine sinnliche Existenz, untersteht also der Wissenschaft von den Formen der Anschauung, der Mathematik, wie der Lehre vom Verhalten der Materie, der Physik und Chemie Die Lehre von der Technik scheidet folglich von einer Aesthetik aus. Eine vertiefte Einsicht in den Begriff des Schönen, der den Kern jeder Aesthetik bildet, werden wir bei dem Mangel aller systematischen Philosophie auch nicht erhoffen, seine Bestimmung wird deshalb aus Plato, Aristoteles und Plotin und unbedeutenderen ästhetisierenden Schriftstellern des Altertums gewonnen sein, Quellen, die der Renaissance fast schon so wie uns zur Verfügung standen.

Bei alledem scheint eine Anfrage durchaus im Rechte, was sich eine Untersuchung ästhetischer Aeußerungen jener Zeit eigentlich verspricht, und ob sie sich an dem negativen Ergebnis genügen lassen wolle, all diese Aeußerungen auf den Sammeltrieb offener oder heimlicher Kompilatoren zurückgeführt zu haben. Hierauf läßt sich nur aus dem Wesen der Kunst heraus eine Antwort geben: Wie sich im einzelnen Kunstwerk ein allgemeiner Gehalt in besonderer Form offen-

bart, so gliedert sich die Kunst selber in die besonderen Formen der einzelnen Künste. Diese Gattungen der Kunst, die gegeben sind, können ohne Voraussetzung bestimmt werden. Diese Bestimmungen werden unerläßliche Gesetze für das einzelne Werk, da es nicht gegen sie verstoßen darf, wenn es in seiner Gattung beharren will. Weiter kann dann festgestellt werden, welcher Inhalt sich am besten in die allgemeine Form einer bestimmten Gattung fügt, und schließlich, wie sich dieser Inhalt im einzelnen Kunstwerk verwirklicht. Auf diese Weise lassen sich auf dem Gebiet der Aesthetik selbständige Einsichten gewinnen, welche diese Wissenschaft bereichern, obschon sie verstreut und unzusammenhängend bleiben müssen, wenn ihnen die durchgängige Beziehung auf den Begriff des Schönen fehlt, der allein die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Künste und ihrer Werke bedeutet.

Damit ist schon gesagt, was ich mir von dieser Arbeit verspreche, welche die kunstphilosophischen Gedanken eines Vertreters jener Zeit kritisch entwickeln will. Leone Battista Alberti wird nicht zu hoch gehoben, wenn man ihn Vertreter der Renaissance nennt. Alle ihre großen Seiten faßt er in sich zusammen, so daß er von Burkhardt ohne Uebertreibung allseitig genannt wurde. Sein Charakter ist in diesem Sinne wiederholt in der Literatur gezeichnet worden; meine Untersuchung geht nur auf eine Seite, auf den Aesthetiker. Abgesehen von einigen Erörterungen Janitscheks in der Einleitung zu Albertis kleineren, kunsttheoretischen Schriften[1], liegt keinerlei Literatur über das Thema vor. Denn weder Janitscheks Biographie, noch die Darstellung einer Kunstlehre Albertis, die Paul Hoffmann versprochen hat[2], sind erschienen. Für meine Ausführungen über Alberti kommt also nur Alberti selber in Betracht, und von seinen Schriften wiederum nur drei: Della pictura und De statua, die ich in der erwähnten Ausgabe Janitscheks benutze, aber um der einheitlichen Form willen selbst übersetze, und de re aedificatoria[3], ein Werk, dessen überragende Bedeutung das Fehlen einer kritischen Ausgabe zu einem großen Mangel stempelt. Wer einen schöneren Druck der «Architektur» mit erläuternden Zeichnungen sucht, ohne durch

---

[1] Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, ed. Janitschek, Quellenschr. f. K. Wien 1877.

[2] Vgl. Hoffmann: Studien zu L. B. A.'s zehn Büchern: De re aedificatoria. 1883. S. 53.

[3] De re aedificatoria, ed. Eberhardus Tappius. Straßburg 1541.

wissenschaftliche Ziele an den Urtext gebunden zu sein, der lese die italienische Uebersetzung des Bartoli, die 1550 in Florenz erschien.

Alle verschiedenen Interessen, die bei der Abfassung von Kunsttheorien in der Renaissance leiteten, bestimmten auch die reiche Persönlichkeit Albertis. Seine archäologischen und kunsttechnischen Aufzeichnungen habe ich nicht zu berücksichtigen; es bleiben noch viele ästhetischer Art. Denn Alberti ist ein spekulativer Kopf. In seinem Buch Della famiglia bekennt er sich zur aristotelischen Ansicht, daß des Menschen Ziel dies sei, alles zu erkennen. Und daß seinen eigenen Werken dieser höchste Wert allgemein geltender Erkenntnis innewohnt, behaupten seine Worte: «Dies schreibe ich nicht für mich, sondern für die Menschheit»[1]. Ganz einzigartig aber ist sein Mut zur Wahrheit, mit dem er alle Autorität und Ueberredung von sich abwehrt, um frei nur der Vernunft zu folgen: «Dem, der die Thermen und das Pantheon und all dies Gewaltige bildete, glaube ich mehr als ihm (Manetto); und bei weitem mehr der Vernunft als irgend einem Menschen»[2]. Auch über seine Methode legt er Rechenschaft ab: «. . . Das Beste und Treffendste, was ich von Schriften unserer kundigen Alten darüber in Erfahrung bringe, will ich sammeln und in dieses mein Werk übertragen. Und wenn ich mit der forschenden Arbeit meines Geistes etwas gefunden habe, was mir wertvoll erscheint, so will ich es dem hinzufügen.»[3] Damit verspricht er uns ein selbstständiges und wissenschaftliches Vorgehen und entschieden mehr, als wir von den Schriftstellern jenes Zeitraumes gewohnt sind, die alles Antike mit frommer Scheu zusammentrugen. Doch er verspricht nicht nur dies kritische Verhältnis. «Aber es sei vergönnt, nicht gerade alles den griechischen Geschichtsschreibern zu glauben»[4], so äußert er sich, und ein andermal: «da ich nicht Geschichten vortrage wie Plinius, sondern von neuem eine Wissenschaft der Malerei aufrichte»[5]. Und selbst Vitruv bleibt nicht verschont, wie später aufgezeigt werden wird. Auch darin, daß er fast immer seine Quellen nennt, muß er wissenschaftlich genannt werden und mit weitaus zarterem Gewissen begabt, als seine Zeitgenossen, deren Schriften häufig nur von geistigen Diebstählen unterhalten wurden. Es ist Alberti auch kaum ein antikes Buch entgangen, das für die Kunsttheorie

---

1 Kl. k. Schr. S. 167.
2 Bonucci, Opere volgare di L. B. A. Einl. p. LIX.
3 Vgl. d. re aed. I. Kap. 1. S. 3.
4 Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 6. S. 120.
5 De pict. S. 93.

einige Bedeutung besitzt, mit Ausnahme eines Philosophen freilich, und des einzigen, der eine volle systematisch geschlossene Erkenntnis der Schönheit vor der neueren Philosophie besaß: Plotin wurde erst 1492 von Marsilio Ficino lateinisch herausgegeben und scheint vorher unbeachtet geblieben zu sein. So hat Alberti, der 1472 starb, das System, in dem die antike Philosophie ihren Abschluß fand, nicht gekannt.

Aus dem Material, das sich aus den drei Schriften Albertis zusammenfindet, konnte ich fünf Kapitel bauen: über den Begriff des Schönen, über die Stellung des Künstlers zum Kunstwerk und über das Wesen der drei bildenden Künste. Um in ihnen den Zusammenhang zu gewinnen, folgte ich fortlaufenden Gedankengängen, wo irgend sie bei Alberti zu finden waren, mußte aber, was nach meinen früheren Worten nicht wundern wird, für den Zusammenhalt des Ganzen selber sorgen. Um aber Alberti ebensowenig gewaltsam aus dem Zusammenhang der Geschichte zu lösen, begnüge ich mich nicht mit einer kritischen Darlegung seiner Sätze und ihrer Quellen, sondern beachte ihr Fortwirken und ihre Größe im Verhältnis zu andern ästhetischen Aeußerungen der Renaissance.

## BEGRIFF DES SCHÖNEN.

### Die Würdigkeit der Kunst.

VOR einer wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst wäre zuerst die Frage zu beantworten, ob die schönen Künste solcher Behandlung würdig seien, ob nicht Menschenlaune in ihnen ein unergründliches Spiel treibe. Wer geneigt ist, ihre hohe Einschätzung für selbstverständlich anzusehen, der mag vor der Tatsache stutzig werden, daß Plato, der erste Aesthetiker, in seinen Büchern vom Staat die Künste für etwas Entbehrliches und mitunter sogar Schädliches erklärte. So tief konnten sie von einem spekulativen Kopf zur Zeit ihrer vollsten Entfaltung gestellt werden. So tief wurden sie immer eingeschätzt zu Zeiten, wo sich der Geist nicht mehr in ihren sinnlichen Formen äußerte, und das religiöse oder wissenschaftliche Interesse überwog. «Wie konnte jener Träume Glanz mich blenden,» in diese Worte schließt Michelangelo seine letzte Stellung ein zur sinkenden Kunst der Renaissance. Freilich brauchen wir eine solche Absage zur Zeit der erstehenden Kunst von einem Künstler nicht zu erwarten. So bewertet denn auch Alberti die Kunst viel höher: «Durch nichts unterscheidet sich der Mensch mehr vom Menschen, als durch das, was ihn allein der Gattung der Tiere weit enthebt: durch die Vernunft und die Kenntnis der guten Künste»[1]. Unter den «guten Künsten» sind auch die einbegriffen, die gut zu etwas, also nützlich sind. Trotzdem wird Schönheit und Zweckmäßigkeit von ihm nicht durcheinander geworfen oder einander beigeordnet. «Wenn wir die Augen zum Himmel erheben und die wunderbaren Werke Gottes betrachten, bewundern wir ihn mehr um der Schönheit willen, die wir

---

[1] Vgl. d. re aed. IV. Kap. 1. S. 48.

sehen, als der Zweckmäßigkeit wegen, die wir in ihnen empfinden»[1]. Das Kunstwerk aber befriedigt ein unauslöschliches Bedürfnis des Menschen, und seine schöne Vollendung erfordert dessen beste Kraft: «Groß und göttlich ist dies (das vollkommene Kunstwerk), und es zu erreichen, verzehren sich alle Kräfte der Kunst und des Geistes»[2], um «das schrankenlose Verlangen, eine unendliche Schönheit zu sehen, zu erfüllen»[3]. Alberti hält also die Kunst nicht für einen glanzvollen Traum. Da sie den Menschen über das Tier erheben soll und demnach vernünftig sein muß, läßt sich ihre Würdigkeit, theoretisch erfaßt zu werden, nicht bestreiten.

### Die Möglichkeit einer Kunstphilosophie.

Damit ist aber noch nicht gesagt, daß ihre Erkenntnis möglich, und sie mehr sei als ein irrationales Erzeugnis der produktiven Phantasie. Sollte das gemeinsame Wesen aller Kunstwerke, deren Zahl der Möglichkeit nach unendlich ist, sollte die Schönheit mehr als eine subjektive Meinung, eine Wahrheit sein? Diesem erkenntnistheoretischen Problem begegnen wir in der vorkantischen Philosophie allerdings kaum. Soviel nur verrät Plato wie Aristoteles, daß in der Schönheit auch Rationales sei[4], und soviel Cicero, daß sein Kunsturteil nur eine wahrscheinliche Meinung sei[5]. Fast klingt es, als ob Alberti gegen diesen die Waffen ergreife: «Aber einige . . . sagen, daß es eine gewisse, unbeständige Meinung sei, mit der wir über die Schönheit (und die ganze Baukunst) urteilen; und daß die Form (des Gebäudes) sich nach Lust und Belieben eines jeden ändere und wandle, ungehemmt durch ein Gesetz der Kunst. Ständiger Fehler der Unwissenden, von dem, was sie nicht wissen, zu sagen, daß es nicht sei. Ich denke, daß dieser Irrtum zu beseitigen ist[6].» Alberti ist demnach von der Möglichkeit überzeugt, das Wesen des Schönen zu begreifen.

### Die Verwirklichung einer Kunstphilosophie bei Alberti.

Doch folgert er nicht für sich ein Gebot daraus, diese mögliche Erkenntnis zu verwirklichen. «Woher des weiteren diese Erkennt-

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 8. S. 140.
[4] Vgl. Walter, S. 563.
[5] Vgl. Müller, Bd. 2, S. 201.
[6] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.

nis erwacht und entsteht, untersuche ich nicht allzu gründlich[1]». Es schreckt ihn, das zeigt sich wiederholt, die Schwierigkeit dieser Aufgabe. Er erklärt, daß, den Begriff der Schönheit festzustellen, «in dem Gebiet, von dem wir zu handeln haben, das Dunkelste und Gefährlichste von allem sei[2]». Mit einem solchen Urteil steht Alberti in der Renaissance vereinzelt da. Wenn ein Dolce versichert, daß «das eine leichte und aller Welt bekannte Sache ist»[3], so tut er damit dem Tiefsinn seiner Zeitgenossen kein Unrecht an. Er erledigt in einem Satze, was Alberti — trotz seiner Verneinung der Gründlichkeit — in mehreren Kapiteln durchgeht. Meine Kritik dieser verschiedenartigen Bemühungen steht einstweilen noch aus. Behauptet so Alberti die Lösbarkeit solcher Probleme auf Grund ihrer Vernünftigkeit, ohne eine Lösung, der er noch nicht gewachsen sein konnte, zu versprechen, so stützt er sich, wo die Reflexion versagt, auf die Gewißheit in dem unmittelbaren Erlebnis der Schönheit. «Was aber Schönheit und Schmuck ihrem Wesen nach sind, und welcher Unterschied zwischen ihnen besteht, das werden wir vielleicht eher in der Seele klar erfassen, als ich es leicht in Worten auseinandersetzen kann[4].» Auch diese Berufung findet sich in jenem Zeitraum weitaus seltener, als die naive Geschwätzigkeit des Portugiesen Fr. de Hollanda, der nicht befürchtet, daß die Wahrheit seiner Worte hinter der Schönheit in der Anschauung zurückbleibt: «Denn keine der beiden Arten (Besprechen und Schauen) . . . will sich von der andern den Vorrang streitig machen lassen[5].» Demgegenüber berührt es wohltuend, wenn ein Mensch wie Michelangelo es ablehnt, sich in ästhetische Streitereien einzulassen; in der Erkenntnis, daß er damit seine Zeit nur unfruchtbar, statt in fruchtbarem Schaffen hinbringen kann[6].

Albertis Geständnis bedeutet trotzdem keinen Verzicht auf Wissenschaftlichkeit: «Da ich aber beim Schreiben wünsche, solche sicherlich schwierigen, beschwerlichen und größtenteils recht dunklen Dinge klar und, soweit es möglich ist, leicht und schnell faßlich zu machen, werde ich nach meiner Gewohnheit das Wesen des Gegenstandes erklären, den ich behandeln will. Denn von ihm aus werden die wichtigen Grundlagen meines Vorwurfes zutage treten, aus denen sich

---

1 Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 136.
2 Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 135.
3 Dolce, S. 20.
4 Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.
5 Hollanda, S. 135.
6 Guhl, S. 221.

das Weitere folgerichtig ergeben wird[1].» Doch kann er die Künste nicht behandeln, ohne auf den Begriff der Schönheit einzugehen, wie er es gesteht: «Und da sicherlich eben der Teil, der von der Schönheit und dem Schmuck handelt, der wichtigste von allen ist, so muß gerade er eine sichere und unerschütterliche Kunsttheorie in sich schließen, die niemand verlachen darf, ohne höchst töricht zu sein[2].» Auch darüber ist sich Alberti vollkommen klar, daß diese Wissenschaft, welche die Kunst zu begreifen unternimmt, nicht empirischer Art ist, sondern als Kunstphilosophie die Notwendigkeit der Kunstgestaltungen erweisen soll. «Von den Darlegungen dieser Dinge sind einige, welche die Schönheit im allgemeinen (und den Schmuck aller Gebäude) umfassen . . . Diese ersteren sind unmittelbar aus der Philosophie gewonnen und sollen die Weise und den Weg jener Kunst notwendig regeln[3].» Nach ihm wurden die Bedingungen einer Kunstwissenschaft noch einmal von Lionardo untersucht, der in schroffem Gegensatz für alle mögliche Wahrheit das Experiment verlangt[4]. Sogar Tatsachen der Mathematik liefert ihm das Erfahren. Bei solchem Verfahren kann Lionardos erkenntnistheoretische Forderung nur als Anzeichen für die Zukunft, nicht als Wahrheit bewertet werden. Nicht anders steht es mit der Ansicht Dolces[5], der alles Urteilen, und so auch das über Schönheit, auf die Gewohnheit zurückführen will.

### Methode.

Nach Albertis Beichte wird man nicht erwarten, daß seine ästhetischen Gedanken in angemessener Methode vorgetragen werden. Es lag ihm nahe, verstreute Vorstellungen von der Kunst aufzugreifen oder anzufechten, um oft erst auf negativem Wege zu einer allgemeinen Bestimmung zu kommen. Will man seine Kunsturteile erschöpfen, so wird man am besten seinen Wegen nachgehen.

### Das Kunstwerk als Machwerk.

An die Tatsache, daß ein Kunstwerk nicht natürlich, sondern von Menschen produziert sei, schließt sich eine Reihe von Vorstellungen an. Man hat behauptet, daß ein jeder, wenn er im Besitz der

[1] Vgl. d. re aed. I. Kap. 1. S. 3.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 3. S. 81.
[4] Lionardo, S. 2.
[5] Dolce, S. 25.

Regeln sei, nach denen die Arbeit eines Künstlers erzeugt wurde, auch ein Kunstwerk fertigzustellen vermöchte. Zwar kann man für ein Kunstwerk einmal den Inhalt sehr genau angeben, andererseits dafür formale Regeln und technische Gesetze in großer Zahl aufstellen und innehalten; doch wie ein bestimmter Inhalt sich in einer bestimmten Form sinnlich gestaltet, das bleibt ein Geheimnis der schaffenden Künstlerphantasie. Der Künstler vermag es, eine besondere und doch angemessene Form aus dem allgemeinen Gehalte zu gewinnen, der Philosoph ist außerstande, das Besondere aus dem Allgemeinen zu deduzieren. So sehr Alberti die Begreifbarkeit der Kunst betont, so wenig übersieht er dies Irrationale: «Ich gestehe nämlich, daß es nicht im Bereiche meiner Regeln liegt, dir genau die Mittel anzugeben, wie du den Gesichtsausdruck des Herkules, während er gegen Antaeus kämpft, durchaus lebenswahr bilden könntest, oder wie weit sich jener vom Gesichtsausdruck desselben Herkules unterscheidet, der friedselig der Dejanira zulächelt[1].» Wird hier auch nur statt der allgemeinen Formulierung eines Gesetzes ein einzelnes Beispiel gegeben, so weicht Alberti darum nicht dem einzigen Vorgänger in dieser Einsicht: auch Aristoteles betont nur beim einzelnen Fall dies Unlehrbare[2].

Es muß demnach eine seltene Naturanlage als Voraussetzung des künstlerischen Schaffens gegeben sein. Daß Alberti sich darüber klar ist, geht unter anderm aus seinen Worten an Brunellesco hervor: «So hielt ich es denn für wahr, was ich von vielen mir bestätigen hörte: die Natur sei alt und erschöpft und bringe ebenso wenig mehr große Geister wie Giganten hervor[3].» Diese Naturseite verleitete zeitweise zu einem Kultus des «Sturmes und Dranges», des Willkürlichen, da die Gesetzlosigkeit durch die geniale Persönlichkeit zum Gesetz gestempelt schien. In schon zitierten Worten wendet sich Alberti gegen solche Verirrung, «daß die Form sich nach Lust und Belieben eines jeden ändert».

Dieselbe Notwendigkeit, die das Kunstwerk regelt, beherrscht auch das Bedürfnis künstlerischen Schaffens. Es ist nicht eine Spielerei, die nur dann unternommen wird, wenn keine Zwecke den Willen des Menschen einfangen. «Doch wie sehr das Durchdenken und Ueberlegen der Baukunst Freude macht und dem Geiste einge-

---

[1] Vgl. d. stat. S. 179.
[2] Walter, S. 709.
[3] Vgl. d. pict. S. 47.

wurzelt ist, sieht man in vielem; und auch darin, daß du niemanden finden wirst, der nicht — falls er die Fähigkeit besitzt — einen starken Drang, etwas zu bauen, in sich spüre, und der nicht gern, falls er auf dem Gebiet der Baukunst etwas ergründet hat, es freiwillig mitteile und zum Wohl der Menschen offenbare, als sei er durch ihr Wesen dazu gezwungen[1].»

Die Naturnachahmung.

Dieser Zwang zu gestalten, fordert eine Erklärung. Außerhalb der Kunst dient die Bearbeitung eines Materials irgend einem Zweck, und ein Bedürfnis rechtfertigt das Dasein eines Mittels, das ihm genügen soll und nach dem Begriffe seines Zweckes beurteilt wird. Ein Bedürfnis ruft ja auch das Kunstwerk ins Leben, doch wird diesem Bedürfnis schon durch sein unabhängiges, nichts weiter vermittelndes Dasein genügt, wie die Erfahrung vor jedem Kunstwerk bestätigt. Um so eifriger ist der Zweck, der nach allem im Kunstwerk selber enthalten sein muß, gesucht worden, als seine Erkenntnis allein geeignet schien, skeptische Einwände gegen den Wert der Kunst zu entkräften. Ein solcher Skeptizismus lag zwar der Renaissance fern; dennoch mußte Alberti, wenn er philosophisch denken konnte, jene Fragen sich aufgeworfen und beantwortet haben.

Sehr bequem und nicht ohne soviel Anspruch auf Richtigkeit, als es zu einem Gemeinplatz bedarf, war es, in der Naturnachahmung die Aufgabe der Kunst zu finden, obgleich solcher Naturalismus eigentlich nur den freien bildenden Künsten möglich ist. Dabei würde die Kunst der Natur untergeordnet und überflüssig werden müssen, da sie nur den Schein, wie die Malerei, oder wie die Skulptur sogar nur die Form, doch niemals die innere Lebendigkeit der natürlichen Organismen bilden kann. Sie würde in dem Prinzip der Nachahmung, der technischen Fertigkeit, nur einen formalen Zweck erhalten haben; das subjektive Können wäre ausschließlich entscheidend für das Kunstwerk und das objektiv Schöne nur ein akademischer Wahn. So flach meinten es die griechischen Philosophen nicht, wenn sie das Wesen der freien Künste schlechthin als Nachahmung bezeichneten.

Viel weniger dehnbar und darum viel beschränkter war der Begriff, den man aus einer Stelle des Plinius entwickelte. Kein Künstler, sondern die Natur müsse nachgeahmt werden, läßt er

[1] Vgl. d. re aed. S. 2. Proemio.

einen Maler sagen[1]. Dieser Ausspruch sollte in der Renaissance eine Geschichte haben, wie nur wenige andere des Altertums. Zunächst ergibt sich die Frage, ob Alberti ihn übernahm, oder ihn schon zu jener verderblichen Definition der Kunst umwandelte. Da er die Objektivität des Schönen aussagt, so darf man erwarten, daß er die Naturnachahmung nicht den Künsten als Wesen unterschiebt. «Was sonst wolltest du das Malen nennen, als dort den Spiegel der Quelle ähnlich in der Kunst festzuhalten?[2]» Keine Definition der Kunst, auch nicht der Malerei, sondern der technischen Tätigkeit des Malens gibt er hier, und in glänzender Weise. Genau so treffend sagt er von der Tätigkeit des plastischen Formens, daß sie die natürlichen Formen, nicht etwa die Natur, nachahme[3]. Wenn er das Gleiche, schon gewagter, vom Tun des Architekten behauptet, so hat er dabei nur eine lockere Analogie im Sinne[4]. «Wer könnte auch je ohne sorgfältigstes Studium Gesichter darstellen . . . So ist es sehr nötig, sie der Natur abzulernen und stets dem nachzugehen, das vollendet ist und den Geist des Betrachters weit über die Anschauung hinausführt[5].» Die Natur ist Lehrerin, wohlgemerkt nicht der Kunst, sondern des Künstlers; ihn leitet nicht sklavische Nachahmung, sondern das Wesen der Schönheit zum Ziele nicht nur einer sinnlichen Form, sondern eines Geistigen jenseits der Anschauung. Alberti fällt nicht von Plinius ab. Keine der Künste, noch gar die Kunst überhaupt, empfängt die Naturnachahmung als Wesensbestimmung. Doch die Renaissance folgte ihm hierin nicht. Es ist ein logischer Fehler, der von höchst ungeschultem Denken zeugt, ein einziges Merkmal eines merkmalreichen Begriffes ausschließlich zu seiner Definition zu nehmen. Die Kunst ahmt — unter anderm — die Natur nach; die Kunst ist Nachahmung der Natur. Das klingt weniger grotesk, als wenn man das Gleiche auf dem Gebiet der Anschauung wiederholt: der Apfel fällt, der Apfel ist ein Fall. Es ermißt die philosophische Tiefe jener Zeit nichts so sehr, als die allgemeine Beliebtheit dieses Verfahrens. Schon um einen Maßstab für Alberti zu gewinnen, lohnt es sich, seine Verbreitung anzudeuten. Seine Quelle muß man eher in der allgemeinen geistigen Disposition, als in der Autorität eines Einzelnen suchen. Es läßt sich schon bei Lionardo belegen, der aber,

[1] Müller, Bd. 2. S. 257.
[2] Vgl. d. pict. S. 93.
[3] Vgl. d. stat. S. 171.
[4] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 135.
[5] Vgl. d. pict. S. 121, 123.

seinen Fähigkeiten entsprechend, die Folgen aus dieser Voraussetzung zieht. Soll die Malerei die Natur nachahmen, so wird sie um so schöner sein, je besser ihr das gelingt[1]. So lautet die erste Konsequenz, die für die Kunstpraxis hätte verhängnisvoll werden müssen, wenn der vernünftige Instinkt damals nicht soviel stärker gewesen wäre als jene Unwahrheit. Die zweite trifft die theoretische Würdigung der Kunst: «Von den Werken der Menschen zu denen der Natur ist eben solch ein Abstandsverhältnis, wie vom Menschen zu Gott[2].» Warum man bei solcher Aussichtslosigkeit der Nachahmung nicht von ihr absteht, bleibt ungefragt von ihm, wie später von Pacioli[3] und Hollanda[4], die seine zweite Folgerung mit- oder nachmachen. Das Lob der Folgerichtigkeit kann man aber den wenigsten zollen, die auf die Naturnachahmung schworen. Ihr stand die allbekannte antike Tradition entgegen, die eine weitgehende Idealisierung verlangte. Häufig begegnen wir darum den beiden sich widersprechenden Prinzipien in unbefangenster Gemeinschaft, z. B. bei Gauricus[5] und bei Dolce[6]. Ein Castiglione beruhigt sich bei der Naturnachahmung[7], und der «göttliche» Aretiner erklärt es für so schwer, dies Ziel zu erreichen[8], daß seine höchste Begeisterung für ein Kunstwerk immer in die Worte ausbricht: wie die Natur![9] Und damit erschöpft sich das ästhetische Wörterbuch dieses gefeierten Kunstkritikers. Auch die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fängt sich im gleichen Zauberkreis, Vasari voran[10]. Ihm folgt sein Freund Adriani, den die Kühnheit eines Wettstreites mit der Natur wundert, und der trotzdem gelegentlich die Kunst über jene stellt, weil der künstliche Körper nicht nur idealer, sondern auch räumlich größer sein könne, als der entsprechende natürliche[11]. Bronzino[12] bekennt wie Vasari, und Palladio begreift in der Nachahmung sogar das Wesen der Architektur[13]. Wenn ein Kunsttheoretiker sich nicht einfangen läßt, so ge-

---

[1] Lionardo, S. 207.
[2] Lionardo, S. 17.
[3] Pacioli, S. 229.
[4] Hollanda, S. 31.
[5] Gauricus, S. 102, 118, 220.
[6] Dolce, S. 20, 51.
[7] Castiglione, Bd. 1, S. 91.
[8] Bottari, Bd. 3. S. 151.
[9] Bottari, Bd. 1. S. 533.
[10] Vasari, Bd. 1. S. 222.
[11] Vasari, Bd. 1. S. 21, 70.
[12] Bottari, Bd. 1. S. 369.
[13] Palladio, I. S. 51.

schieht es in der Regel deshalb, weil er an die Begriffsbestimmung überhaupt nicht herangeht. Doch gegen die Wende des Jahrhunderts bricht der Bann jenes Prinzips: an Stelle des unbefangenen Theoretisierens rückt gewichtig die eklektische Gelehrsamkeit. Und da wurde eruiert, daß die antike Philosophie nur schlechthin eine Nachahmung von den Künsten behauptete. Nur von dieser noch sprechen ein Comanini[1] und ein Armenini[2], und auch Zuccaro vermeidet in seinen Lehrsprüchen bei der Nachahmung das Wort Natur[3]. Wenn Lomazzo es noch gebrauchte, so vertraute er einem andern Unfehlbaren als Plato oder Aristoteles: einen guten Affen (Nachäffer) der Natur, so läßt Dante in der Hölle sich Capocchio nennen. Daraufhin wagte es Lomazzo, diesen zweifelhaften Ehrentitel für die Kunst beizubehalten[4]. Angesichts solcher Tatsachen kann man unbedenklich Albertis Ausführungen ein geistiges Uebergewicht zuerkennen.

### Als Zweck der Kunst das Vergnügen.

Sieht man in dem Wesen der Kunst nicht zugleich ihren Zweck, so muß man diesen auch nach einer Begriffsbestimmung noch suchen. Das Prinzip der Nachahmung bezeichnete für solche, denen die Kunst Selbstzweck war, Wesen wie Zweck. Aber bei der Anwendung auf den Zweck machte sich das Unzulängliche jener Definition zu breit, als daß man nicht nach einem andern außer ihr geforscht hätte. Da nun die Form des Kunstwerks sinnlich ist, so wird uns sein Gehalt nur durch die Sinne vermittelt, das heißt, wir müssen ihn erfahren. Und beim selben naiv empirischen Verhalten, das angesichts der sinnlichen Formen nur die Abhängigkeit von der Natur im Kunstobjekt wahrnimmt, erfährt gleichzeitig das Subjekt ein Gefühl, das gewöhnlich lustbetont ist. Der gleiche Eudämonismus, der den Zweck des Daseins in der Lust zu finden glaubt, sieht auch den Zweck der Kunst in der Erreichung eines solchen Gefühls. Wenn Plato so denkt[5], wenn so viel später Kant, ein Asket der Pflicht, von solcher Auffassung sich nicht losreißt, was will man von einem Kind der genußfähigen Renaissance Besseres erwarten? Auch Alberti geht mitunter, wo er sich dem Sinn des Schönen nähern will, von dem Erlebnis

[1] Comanini, S. 60.
[2] Armenini, S. 23.
[3] Guhl, Bd. 2. S. 7.
[4] Lomazzo, S. 19.
[5] Walter, S. 446.

des Genießers aus. «In der Tat denken viele, daß der Reiz und die Wohlgefälligkeit aus der Schönheit und dem Schmuck fließe; dadurch überzeugt, daß sie niemanden von solcher Schwermut, Einfältigkeit, Roheit und Ungeschliffenheit zu finden wüßten, dem nicht das Schöne höchlichst gefiele, der nicht, alles andere unbeachtet lassend, der reichsten Zierde nachginge, und der nicht vom Häßlichen verletzt würde usw.[1]» Das Schöne, oder was er im Fortlauf seiner Worte als gleichbedeutend einsetzt, die Kunst gefällt, wie das Häßliche mißfällt: ein Zusammenhang zwischen Kunstwerk und Wohlgefallen wird so ganz allgemein festgesetzt, ohne daß noch dies Gefühl zum Zweck der Kunst gemacht würde. Ein andermal sagt Alberti, wir betrachteten ein Kunstwerk «mit hoher Bewunderung für den Künstler und mit großer eigener Lust»[2]. Das ist die Stimme aus einer Zeit, die in ihrer Kunst die Persönlichkeit des Künstlers hervortreten lassen konnte, ohne daß dies Individuelle dem darzustellenden Gehalt zu schaden brauchte, so daß der Kunstgenießer vor ihren Werken zugleich eine Bewunderung erfahren mag, die dem Schöpfer gilt. Dennoch überrascht es, wenn Alberi daran anknüpfend verkündet: «Der Zweck der Malerei ist weit eher, dem Künstler Wohlwollen, Gunst und Ruhm zu verschaffen als Reichtümer[3].» Von pädagogischer Sorge eingegeben, findet sich diese Aeußerung nur im Zusammenhange guter Ermahnungen an den Künstler. Wie die Worte «weit eher» besagen, handelt es sich hier nur um einen relativen Zweck für den Künstler, der moralisch gewiß zu billigen ist. Kehren wir aber zu jenem Gefühl zurück, das mit dem Schönen zusammenhängt, so bleibt noch zu untersuchen, ob Alberti beständig vermeidet, diesen Zusammenhang zu einem finalen der Zwecke zu machen, und ob er dies Gefühl fester umreißt. Wäre die Absicht nichts, als ein angenehmes Wohlgefallen, dann müßten viele christliche Stoffe kein Gegenstand der Kunst sein; denn dieses dürfte vor einer Kreuzigung wohl verkümmern. Solcher Behauptung steht Alberti fern: «Jenes Geschichtsbild wirst du loben und bewundern können, welches . . . derart ist, daß jeder Beschauer . . . dadurch erfreut und bewegt wird[4].» Die Bewegung des Miterlebens entscheidet in seiner Deduktion des Inhaltes für die Malerei: «Die Handlung wird dann das Gemüt bewegen, wenn die Menschen im

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 78.
[2] Vgl. d. pict. S. 89.
[3] Vgl. d. pict. S. 45.
[4] Vgl. d. pict. S. 117.

Bilde selbst starke Gemütsbewegungen zeigen werden[1].» Es ist ihm hier um die Auslösung eines Affektes zu tun, der dem dargestellten entspricht, wie dem Leid das Mitleid. So muß es sein, da wir nicht begehrend, sondern betrachtend uns den Gehalt des Bildes aneignen. Ein lustbetontes Gefühl muß sich aber hinzugesellen, denn es hieß «bewegt und erfreut». Nun hörten wir schon, daß Schönheit einem Bedürfnis genügt. «Auch weiß ich nicht, woraus es hervorgeht, daß wir weit mehr als unser Recht fordern, was daran (am Kunstwerk) mangelt, als wir das loben, was gut daran ist[2].» Das Dasein des Schönen liegt uns mehr am Herzen, als die Lust in seinem Genuß, das besagen jene Worte. Es erregt jede Unvollkommenheit als das Negative, zu Beseitigende lebhafte Unlust, während das vollkommene Kunstwerk, als das Dasein des Schönen, die Ruhe des Notwendigen gewährt, das sucht Alberti in seinen Worten, ohne es ganz zu fassen. Dies aber ergibt sich klar, den Zweck der Kunst bedeutet die Lust ihm nicht. Daß seine Zeitgenossen in großer Zahl bei solcher Zweckbestimmung landeten, ist nach dem Gesagten zu selbstverständlich, um es im einzelnen zu belegen.

## Die Bewegung und Befriedigung als Kriterium.

Dafür gewinnt ihm das Gefühl der Befriedigung einen anderen Wert, der auch bei Plato und Aristoteles nicht fehlt[4]: Kriterium der Schönheit zu sein und in seiner unmittelbaren Gewißheit das Dasein des Schönen anzukünden. Daß dazu ein sinnliches Wohlgefallen nicht imstande ist, sagt er klar: «Würdest du etwa aus dem Grunde, weil dir dieses (Mädchen) mehr gefällt als jenes, urteilen, daß die andern nicht schön oder zierlich wären? Nein. Doch daß dir diese mehr gefällt als andre, das konnte irgend etwas verursachen, dessen Begründung ich nicht weiter suchen will. Aber das Urteil, welches du bildest, daß etwas schön sei, kann nicht aus einer Meinung kommen, sondern aus einem Grunde, der deinem Geiste eingeboren ist[5].» Statt dieses Grundes, dessen Dunkelheit Alberti gestand, zeugt ein auf ihn gegründetes, gewisses Gefühl. Wie schon gesagt, soll man jenes Geschichtsbild schön nennen dürfen, das den Beschauer

[1] Vgl. d. pict. S. 121.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 4. S. 81.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 8. S. 140.
[4] Walter, S. 572.
[5] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 136.

erfreut und bewegt. Es ist gewiß dies Kriterium ausreichend, doch muß man dann auf eine Begründung des Kunsturteils verzichten. Diese setzt allerdings die Einsicht in das Wesen des Schönen voraus.

## Der Nutzen als Zweck der Kunst.

Verfiel Alberti bisher noch nicht einer äußerlichen Zweckangabe, so blieb aber noch ein Irrweg offen. Das Altertum machte die Kunst fast durchgehend dem Wahren, oder dem Guten, oder beiden nutzbar, wenn es sie nicht als unnütz verleugnete. Besonders aus der Gefolgschaft des Guten gelang es ihr nicht, sich loszulösen. Et prodesse volunt et delectare poetae. Alberti brauchte nur zuzugreifen, wenn er einen Zweck benötigte. Doch fand ich nirgends, daß er es tat, und unter diesen Umständen gewinnt sein Schweigen eine Stimme. Außerdem zeugt folgendes für das Gegenteil: «Wenn es so die Sache erlaubt, zeigen sich die einen nackt, andere teils nackt, teils bekleidet, doch stets beobachte man dabei Sittsamkeit und Scham[1].» Der Nachdruck liegt auf der sachlichen Gestaltung, verweigert bleibt schon darum eine unfreie, unmoralisch befangene. «Aber ein anderes ist, sich die Immoralität, ein anderes, sich nicht das Moralische zum ausdrücklichen Zwecke der Darstellung zu machen», sagt Hegel einmal[2].»

Doch hat uns dies Problem wieder auf die Heerstraße geführt, auf der die ästhetischen Gedanken der Renaissance wanderten, und eine Musterung ihrer Reihen muß das historische Interesse an Albertis Stellung, nicht das systematische, zugestehen. In der Nachfolge Albertis verlangt Lionardo nichts, als die sachlich würdige Gestaltung. Wie sich die Kunst zur Sittlichkeit und Religion verhalte, die Frage erfüllt erst das Bewußtsein der Zeit gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts; gleichzeitig aber geht ihre Freiheit verloren. Es mußte doch schon die Religion beginnen, die Kunst einzufangen, wenn Michelangelo von Aretino mit der «Unsittlichkeit» seines «Jüngsten Gerichtes» bedroht werden konnte; wenn eine Reihe von Jahren später Dolce den gleichen Vorwurf wiederholte und die Kunst durch ihre sittlichen Wirkungen adeln wollte[3]. Jene Strömung, die Aretino erspähte, schwoll zu der allgemeinen Macht der Gegenreformation an, die jede Selbständigkeit eines besonderen Willens vernichtete. Der

---

[1] Vgl. d. pict. S. 119.
[2] Hegel, Aesth. S. 67.
[3] Dolce, S. 35, 73.

Künstler Ammanati bezeugt die Furchtbarkeit des Bruches, der durch die Zeit ging: seine nackten Statuen möchte er als Tugenden bekleiden oder vernichten. In ihrem Fortbestehen sieht er die Strafe für seine Sünden [1]. Borghini will auch Kinder verhüllen und, wo es diese ungeheuerliche sittliche Befangenheit verlangt, die Fabel vergewaltigt wissen. Zugleich betonte man überzeugt die Freiheit der Kunst. Wer es gut mit ihr meinte, der gab ihr als höchsten oder einzigen Zweck die religiöse Erhebung, wie Romano Alberti [2] oder Alessandro Lamo. Als höchsten Trumpf spielt letzterer für die Kunstwerke aus, sie seien wundertätig [3]. Zum Schlusse mag von den vielen Zeugen für die Unterwerfung der Kunst noch Tasso zu Wort kommen: «Gregorio, zu einem hohen, fast himmlischen Ziel rufst du die Malerei zurück, die sich verirrte [4].»

## Die Kunst als Selbstzweck.

Alberti aber sucht den Zweck der Kunst nicht außer ihr, wie sich aus früherem schon ergibt. In der Schönheit begriff er das Wesen der Kunst [5], und in der Schönheit sah er ihr Ziel. In ihrem Wesen ruht also ihr Zweck beschlossen, der Schluß verläuft in Albertis Sinn, wenn auch nicht nach ausgesprochenen Worten. Tritt man nun an ihr Wesen heran, so befindet es sich als ein seltsam Widerspruchvolles. Denn obschon das Kunstwerk ein sinnlicher Gegenstand ist, geraten wir niemals zu ihm, wie der Möglichkeit nach zu allen andern Sinnesobjekten, in das sinnliche Verhältnis der Begierde. «Oder was sonst kann die menschliche Kunstfertigkeit so beständig schaffen, daß es hinreichend gegen menschliche Gewalttätigkeit gefestigt wäre? Allein die Schönheit wird Gnade auch vor den gewalttätigen Menschen finden, so daß sie ihren Zorn bändigen und zulassen, daß ihr kein Leid geschieht. Ja, ich will folgendes zu behaupten wagen: kein Werk kann aus irgend einem andern Grunde jemals vor dem Angriff der Menschen so sicher und unverletzlich sein, wie durch den Adel und Zauber der Schönheit [6].» Diese interesselose Betrachtung wäre die gleiche, mit der wir der Wissenschaft

---

[1] Bottari I, S. 458.
[2] R. Alberti, S. 38 ff.
[3] Lamo, S. 20, 24.
[4] Comanini.
[5] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.
[6] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.

begegnen, obschon die Kunst sich ihrer Form nach den Sinnen bietet, die Wissenschaft aber dem Geist.

Auch ist unsere Teilnahme an der Kunst nicht die allgemeine, begriffliche der Wissenschaft, die vom sinnlich Besondern absieht. Es fesselt uns im Kunstwerk ja nicht der Begriff des Schönen, sondern dessen Verwirklichung in diesem bestimmten Werke, so «daß du dich nicht so sehr freust, daß sich diese wie jene Teile darin vorfinden. als daß eben diese bestimmten, an diesem bestimmten Ort, in dieser bestimmten Folge . . . in dieser bestimmten Gestalt gut geordnet sind»[1].

Freilich schließt Alberti nicht aus solchen Bestimmungen — und es wäre viel von ihm verlangt —, daß sich im Wesen des Kunstwerks zwei gegensätzliche Seiten bänden, eine freie geistige und eine notwendige natürliche. Daß der Kunst Wesen, ihre Schönheit oder Wahrheit darin bestehe, die Kluft zwischen Sinnlichem und Geistigem. Notwendigkeit und Freiheit, Wirklichkeit und Begriff, Besonderm und Allgemeinem zu schließen, dadurch, daß die sinnliche Form nichts als Ausdruck eines vernünftigen Gehaltes ist, das wurde in dieser Klarheit zuerst von Schiller erkannt. Doch findet sich keine Wahrheit, an die eine frühere Zeit nicht schon, wenn auch unbewußt, gestreift hätte.

## Die Teile des Kunstwerks.

Die Schwierigkeit, an der die meisten scheiterten, lag in der Anforderung an die Denkkraft, die Schönheit in der Totalität des Kunstwerks, nicht nur in einem seiner Teile zu sehen, dem Inhalt, der Form oder der Materie. Das letztere war soviel leichter, daß in der antiken Philosophie nur Plotin die Schönheit im Wesen des ganzen Kunstwerkes erschaute. Sonst hat man sich, abstrakt genug, nur am Inhalt, zum Beispiel der guten Moral, man hat sich nur an der Form erfreut, man genoß, wenn man naiv oder dekadent genug war, die Materie selber als schön in leuchtenden Steinen oder weichen Stoffen. All diese Teilschönheiten faßt Plato im wesentlichen als selbständige, und Aristoteles überholt ihn nicht. In der Folge kann ein Kunstwerk teils häßlich, teils schön sein; findet sich aber Schönheit in allen Teilen, so doch nur als Konglomerat und nicht als schöne Einheit. Albertis Ansicht läßt sich aus früherem schon vermuten, wird aber erschöpfend in diesen Worten formuliert: «Was in

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.

den *ganz vollendeten* Kunstwerken gefällt, das entspringt teils der Phantasie und der Ueberlegung des Geistes, teils der Hand des Künstlers, teils aber ist es den Dingen selbst von Natur eingeboren. Dem Geiste gebührt die Auswahl, die Verteilung und Anordnung und Aehnliches, was den Werken die schöne Würde verleiht; der Hand das Herbeischaffen, Zusammenfügen, Beseitigen, Behauen, das Polieren und Aehnliches, was die Werke wohlgefällig macht. Den natürlichen Stoffen haftet an die Schwere, die Leichtigkeit, die Dichte, die Reinheit, und gegen den Verfall die Beständigkeit und Aehnliches, was die Werke prächtig macht. Diese *drei* Dinge *müssen*, wie es Bestimmung und Wesen eines jeden fordert, den Seiten (des Kunstwerks) *zugeteilt* werden[1].» Es geht aus diesen Worten hervor, worauf es zunächst ankommt, daß ein Kunstwerk seiner Totalität nach an der Schönheit Anteil hat. Das *Ganze* wird vollkommen genannt, die einzelnen *Teile* empfangen nicht die Bezeichnung «schön», sind aber zur schönen Vollendung erforderlich. Die Art des Materials entscheidet für die Dauerhaftigkeit und für die Pracht in den materiellen Künsten, wie Architektur und Skulptur. Von der Art der Technik hängt das Wohlgefallen ab, die «Auswahl» aber, der Inhalt, wie dessen Gestaltung, die «Anordnung», bedingen ganz objektiv die Größe des Werks, wobei nur noch im Unklaren gelassen wird, *wie* die verschiedenen Teile sich verhalten und verbinden.

## Begriff der Schönheit.

Unternimmt man, dies zu erklären, so wagt man sich an den Begriff des Schönen selber. Das Wagnis erscheint nicht gering, wenn ein Aristoteles sich nur einmal zu einer *Definition des Schönen* verstand, die obendrein untauglich, weil abweichend von seinen Ausführungen war[2]. Alberti kämpft um die Erkenntnis des Schönen; er gibt nicht weniger als vier Definitionen, die auf ihre Verträglichkeit untereinander und mit den einzelnen Ausführungen zu prüfen sind; denn wenn sie einander aufheben, so würde ihr Wert keineswegs ihrer Zahl entsprechen. Wie sich die Teile, die sich im Kunstwerk zueinandergesellen, wesentlich entgegenstehn, das spricht er bei der Architektur aus: «Der *Geist* erzeugt die eine (die Form), die *Natur* die andre (die Materie). Für die eine braucht man die Konzentration

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 4. S. 81.
[2] Vgl. Müller, Bd. 2. S. 45.

des Geistes, für die andre Bearbeitung und Auslese. Und ich habe auch bedacht, daß weder das eine noch das andre für sich genügt, ohne die Arbeit eines erfahrenen Künstlers, welche die Materie und die Gestalt in Einklang zu bringen weiß[1].» Die Worte scheinen zu jenem Begriff führen zu wollen, den wir suchen: Geist und Materie werden als die beiden Momente des Kunstwerks genannt. Es mußte aber dem Humanisten wie dem christlich-ethischen Menschen bewußt sein, daß damit zwei unversöhnlich scheinende Gegensätze verbunden werden sollten. Es liegt auch in jenen Worten, wie die Vereinigung dadurch möglich wird, daß der Geist das ihm Fremde, die Materie, ergreift, sie nach seiner Weise zu bearbeiten, bis sie ihn ausdrückt und ihm so gehört. Nun scheint der Schritt so winzig, eben diese vollendete Vereinigung von Leib und Seele, Natur und Geist, die das Kunstwerk ausmacht, als das Schöne zu begreifen. Tatsächlich äußert Alberti auch, — und das ergibt die erste Definition — die Schönheit sei in der Vereinigung der Kontraste zu finden. «Erhöht wird das Schöne überall durch die Verschiedenheit, wenn diese ihre Seiten zusammenschließt, durch die einheitliche Beziehung voneinander unterschiedener Teile. Wie auf einer Leier — wenn die tiefen Stimmen den hohen entsprechen, und die mittleren abgestimmt zwischen all diesen klingen — die Verschiedenheit der Stimmen sich zu einer volltönenden, fast wunderbaren Einheit der Proportionen zusammenschließt, die entzückt und in höchstem Grade die Seelen fesselt, so geschieht es in allem andern, das man uns zu bewegen und zu erfreuen schafft[2].» Diese Bestimmung hat nur den einen Fehler zu großer Allgemeinheit, es erübrigt nur noch die «Verschiedenheit» auszulegen. Aber vergebens erwartet man, daß Alberti seinen Satz, die Schönheit sei in der Einheit trotz Verschiedenheit zu finden, auf die antithetischen Momente des ganzen Kunstwerks anwende. Schon in seinem Beleg aus dem Gebiete der Musik erscheint ihm als die schöne Einheit nur die Harmonie der Stimmen, also die musikalische Form. Von der «Einheit der Proportionen» ist nur die Rede, und wie diese Definition, liefert auch eine zweite nur formale Kategorien: «Die Schönheit ist die innige Einstimmigkeit der Teile eines Ganzen in einer gewissen Proportion, in der Abgrenzung und Anordnung, so wie es die Harmonie, d. h. das absolute oberste Naturgesetz fordert. Diese erstrebt gerade die Architektur überall[3].» Es bewegt sich diese

---

1 Vgl. d. re aed. S. 2. Proemio.
2 Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 12.
3 Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 136.

Definition zwar nicht im Kreise, dafür läßt sie aber eine Lücke. Was ist das Ganze, innerhalb dessen die Schönheit durch Harmonie der Teile möglich wird? Da von Proportionen die Rede ist, offenbar nicht das Kunstwerk überhaupt, sondern seine Form. So bleibt der Inhalt unbestimmt und hat nicht an der Schönheit teil, eine Folgerung, die gegen Albertis sonstige Einsichten verstößt. Das zu entdecken, lag ihm aber nicht so nahe, weil er die Bewährung jenes Satzes jedenfalls zuerst bei der Architektur suchte. «Diese (Harmonie) erstrebt gerade die Architektur überall,» sagt er wie einschränkend. Eine Anwendung auf diese Kunst mußte aber seine Definition bestätigen, wie sich bei Behandlung der Architektur ergeben wird, die als zweckbestimmt sich von den freien Künsten sondert. Mehr als solche psychologische Erklärung der formalen Schönheitsbestimmung besagt die philosophiegeschichtliche Unmöglichkeit, schon damals eine systematische Einsicht in das schwierigste Problem der Aesthetik zu besitzen. Doch eben weil die Erkenntnis der festgefügten Systematik entbehrt, läßt sich Alberti durch seine formale Definition nicht binden. Er beruhigt sich nicht bei ihr, die noch als erschöpfend für die formale Seite der Kunst nachgewiesen werden wird, sondern klagt über die Dunkelheit dieses letzten Problems. Die Harmonie wird im folgenden zum leitenden Begriff. Sie ist — eine stoische Anschauung — das oberste Vernunftgesetz, das die ganze Welt regelt. Damit schwebt Albertis Aesthetik nicht länger in der Luft, sondern ruht fest in einem metaphysischen Weltgebäude. Zugleich vermissen wir aber eben darum an der Harmonie eine Bestimmung, die sie zur spezifisch ästhetischen machte. Dieser Fehler zu großer Allgemeinheit enthüllt sich in einer dritten Definition: «Aber um kurz zu sein, wollen wir erklären, daß die Schönheit die Harmonie aller Teile mit der Vernunft innerhalb des Ganzen ist, derart, daß man nichts anfügen, fortnehmen oder etwas auswechseln könnte, ohne es zu verschlechtern[1].» Von der zweiten Definition weicht diese nur darin ab, daß die Einschränkung der Harmonie auf formale Begriffe hier nicht zu finden ist. Um so ergänzungsbedürftiger verrät sich aber darum diese «Harmonie aller Teile». Das empfand Alberti auch, als er der Harmonie und ihrer synthetischen Kraft in neuen Angaben sich nähern wollte: «Das, was wir suchen — (die Schönheit) — muß gewissermaßen wie Saft und Kraft vorschmecken in allem, mit dem es verwachsen und verknüpft ist, und das sonst aus Uneinigkeit und Widerstreit sich bekämpfen und zersprengen

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.

würde[1].» Zu der Form «kommt noch etwas, das durch die Vereinigung und Verbindung all dieser Dinge entsteht. Dies soll bei mir als Harmonie eingeführt werden, wodurch die Erscheinung der Schönheit wunderbar leuchtend hervorzutreten beginnt. Und es ist Leistung und Erwerbung der Harmonie, die Glieder, die sonst von Natur sich unterscheiden, so in vollendeter Gesetzlichkeit zusammenzufügen, daß sie durch ihre wechselseitige Beziehung dem Ideal entsprechen . . . Auch lebt die Harmonie nicht mehr im ganzen Körper oder in den Gliedern als wesentlich in sich, so daß ich erklären möchte, sie habe Anteil am vernünftigen Geist, und sie umfasse die Gesetze des menschlichen Lebens und wirke unwiderstehlich auf das All ein[2].» Die Kühnheit der Vernunft, die ihrer selbst gewiß ist, auch wo sie noch nicht sich ihrer selbst bewußt wurde, muß in diesen Worten Staunen wecken. Aber sie begrifflich zu fassen, ist für die Kritik eine gefährliche Aufgabe. Die Harmonie, die alles formt, die der Vernunft zugehört und das Schöne erzeugt, muß ein Begriff sein, der, über der Schönheit stehend, sie umfaßt. Was «im ganzen Körper» und doch nicht lokalisiert, sondern «in sich» ist, das nennen wir mit Plotin und mit späteren Idealisten ideell. Setzen wir für das leere Wort Harmonie jetzt, nachdem die Berechtigung dazu erwiesen, Idee ein, so enthüllt sich der Sinn in Albertis Ausführung. Die Idee fügt im Kunstwerk, die «Glieder, die von Natur sich unterscheiden», so in «vollendeter Gesetzlichkeit» zusammen, daß das Ideal erreicht wird. Die Idee verbindet gegensätzliche Glieder; da sie alles formt, so kann die Vereinigung in der Sinnenwelt nur dadurch geschehen, daß sie die Form zu ihrem Ausdruck gestaltet. Wenn die Idee zu enger «wechselseitiger Beziehung» die Materie durchdringt, so erzeugt sie die Schönheit. Albertis letzte Definition bestätigt meine Auslegung und Fortführung: «Nach meinen Ausführungen halte ich es für ersichtlich, daß die Schönheit das ist, was in sich beruhend und notwendig durch die schöne Form gleichmäßig ausgegossen ist[3].» Dem muß man zustimmen. Denn nicht jeder Körper, in dem die Idee erscheint, ist darum schön. Um zum Beispiel die Lebendigkeit auszudrücken, die auch «in sich» und doch «im ganzen Körper» ist, genügt es nicht, nur ein Glied zu beleben. Ist sie aber — wie bei der «Wettläuferin» — durch die Form «notwendig» und «gleichmäßig ausgegossen», dann ist sie Schönheit. Albertis Begriffsbestimmung

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 135.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 136.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.

fehlt wie die erste nur darin, daß sie zu leer bleibt. In der ersten hatten wir die «Verschiedenheit» ohne genügende Bestimmung, in der letzten haben wir diese Bestimmung, die Form und die Idee, leidlich scharf, doch bleibt die wesentliche Angabe der Gegensätzlichkeit aus. Warum erinnerte er sich nicht seines Ausspruchs über «die Glieder, die von Natur sich unterscheiden»? Hätte er diesen der letzten Definition eingefügt, oder die erste mit jener vereinigt, so wäre die Wahrheit erreicht. Aber so wenig Alberti vermochte, die tief von ihm begriffene Dialektik des Schönen, Einheit zu sein trotz Widerstreit, auf die Totalität des Kunstwerks, statt nur auf seine Form anzuwenden, so wenig vermag er mit der Energie solchen Denkens jene beiden Definitionen zu verbinden. Zum Schluß muß noch festgestellt werden, daß keine der Definitionen der andern zuwider läuft, sondern daß sie wechselseitig ihre lückenhaften Begriffe ergänzen.

Nur nach dem Abstand von seinem Ziel, nach dem Alberti mit ergreifender Leidenschaftlichkeit strebt, wurde bisher seine Leistung bemessen; doch dabei kann man sie übertreiben, wie unterschätzen. Uebertreiben müßte man sie unbedingt, wenn man alles, was gesagt wurde, für seine Errungenschaft nähme; deshalb suche ich den historischen Zusammenhang. Das Wesen der Harmonie als die schöne Einheit aus der Verschiedenheit der Klänge zu bezeichnen, wie es in der ersten Definition geschieht, ist fast so alt, wie die Philosophie: das taten schon die Pythagoräer[1]. Solche Bestimmung der Harmonie behielten Plato und Aristoteles bei. Doch in ihrem Wesen, der Einheit trotz Verschiedenheit, überhaupt das Wesen des Schönen zu sehen, das ist meines Wissens eine Intuition Albertis, die hoch veranschlagt werden muß. Der Einklang, den laut der ersten und zweiten Begriffsbestimmung die Einheit des Maßes, die schöne Proportion hervorruft, findet sich schon bei Aristoteles, der als erster die Einheit des Mannigfaltigen im Kunstwerk verlangt[2]. Daß diese Einheit das Schöne sei, wird von ihm nicht formuliert und fällt an Alberti. Sein negatives Kriterium für die Schönheit, «daß man ihnen nichts anfügen . . . könnte, ohne es zu verschlechtern», leitet sich von Aristoteles her[3]. Das Betonen der Einheit, das alle Definitionen Albertis auszeichnet, konnte er von Aristoteles oder auch von Horaz gehört haben[4]. Wer sollte ihn aber dahin geführt haben, die Schönheit als erscheinende

---

1 Walter, S. 108.
2 Müller, S. 100 ff.
3 Müller, S. 100, 101.
4 Müller, S. 279.

Idee zu fassen? Das hätte nur Plotin sein können. Doch Alberti kannte ihn nicht, das wurde schon gesagt, und wird dadurch bestätigt, daß Alberti noch im Dunkeln tastet, wo Plotin schon alles hell erleuchtet. Nur in einem steht der Neuplatoniker ihm nach: wenn er über die «nur sinnliche» Schönheit die rein geistige erhebt, dann verliert sich das eigentümliche Wesen der Schönheit in der Gleichsetzung mit dem Guten und Wahren. So sprengt Alberti ihren Begriff nie.

Man sollte meinen, daß seine Bestimmungen es verdient hätten, von späteren Kunsttheoretikern aufgegriffen zu werden. Aber unter den kärglichen Begriffsbestimmungen des Schönen fand ich nur zwei, die man von Alberti herleiten kann, und bezeichnenderweise nur von seinen f o r m a l e n Angaben: «— jene Harmonie benannte Verhältnismäßigkeit, die mit süßem Zusammenklang den Sinn zufriedenstellt, nicht anders als das Gesamtverhältnis verschiedener Stimmen dem Ohre tut —»[1], so merkt Lionardo einmal an, ohne die Schönheit einzuführen. Und Borghini, der auch das Beispiel der musikalischen Harmonie anbringt, schließt daraus für die Malerei, daß r e c h t v i e l e Teile in ihr ergötzen würden[2]. Die reiche Einheit aus Gegensätzen betont kein zweiter mehr in der Renaissance. Gelegentlich ließ man den Inhalt für die Schönheit den Ausschlag geben, oder einmal die Form und ein andermal den Inhalt, wie Lomazzo[3]. Fast alle Stimmen fielen der formalen Schönheit zu; es war so einfach, in ihren abstrakten Gesetzen die Schönheit zu entschleiern, wenn auch die Formulierung nicht immer so kindlich ausfiel wie Palladios: «Die Schönheit fließt aus der schönen Form»[4]. Immerhin soll man nicht annehmen, daß eine Schönheit der Form, bei der im wesentlichen auch Plato und Aristoteles blieben, des Sinnes entbehre. Und da Alberti auch auf sie zurückgeworfen wird, will ich ihr später noch Geltung schaffen und ihren Verkündern in der Renaissance Gehör. Frägt man sich aber, ob keiner von ihnen Alberti ebenbürtig oder überlegen ist, so wird einer die Frage bejahen, der Castigliones «Cortigiano» gelesen hat — und Plotin nicht kennt. Den wunderbaren Hymnus auf die Schönheit dort mußte Plotin oft bis auf den Wortlaut herleihen. Doch kann man es Castiglione zur Ehre anrechnen, daß er die Wahrheit dieses Philosophen erkannte. Soviel läßt sich von anderen Entlehnern nicht sagen, die nur zu Plato und Aristoteles kamen.

---

[1] Lionardo, S. 24.
[2] Borghini, II. S. 208.
[3] Lomazzo, Trattato etc. S. 33. 527.
[4] Palladio, I. S. 6.

## Die Realität des Schönen.

Als zweites wäre die Weise zu untersuchen, in der dieser allgemeine Begriff Realität gewinnt. Mit Recht haben die Griechen das Dasein des Schönen zunächst in der Natur gesehen. Schon der tierische Organismus versinnlicht in seiner äußeren Gestalt die einheitliche, innere Lebendigkeit, eine freilich dumpfe, unbewußte Seele. Der Mensch selber aber ist seinem Begriffe nach die Synthese von Sinnlichkeit und Geist, ist also seinem Begriffe nach schön. Die meisten Bewunderer der Naturschönheit lassen sich durch die formale Zweckmäßigkeit der Dinge bestimmen, die unserer Art der Anschauung entsprechen. Dies äußerliche Verhalten, das als interesselos und theoretisch immer noch Schönheit verkündet, teilt Alberti mit den Alten. «Wenn wir die Augen zum Himmel erheben und die wunderbaren Werke Gottes betrachten, bewundern wir ihn mehr um der Schönheit willen, die wir sehen, als der Zweckmäßigkeit wegen, die wir in ihnen wahrnehmen. — Die Schöpfung selber hascht, wie man überall sehen kann, Tag für Tag mit unermüdlicher Ueppigkeit nach der überreichen Lust des Schönen»[1]. Ihn entzückt die Farbenpracht der Blumen, die Verschwendung der sinnlichen Reize, das, was wir jetzt als aphrodisische Zwecke begreifen. Er schreitet aber weiter und auf die volle Naturschönheit zu, wieder mit der Sicherheit des Nachtwandlers. «Es findet wahrlich alles, was die Natur erzeugt, an dem Gesetz der Harmonie sein Maß. Auch strebt die Natur nach nichts mehr, als daß ihre Erzeugnisse vollkommen sind. Das würde nicht der Fall sein, wenn die Harmonie wegfiele, weil dann die höchste wirksame Einstimmigkeit der Teile vergehen würde[2].»

## Unvollkommenheit des Naturschönen.

Die Natur strebt nach Vollkommenheit, erreicht sie aber nicht. Das Besondere ihrer Formen erhebt sich mit Willkür gegen die Allgemeinheit des Begriffes. Dem Begriff eine notwendige, lautere Existenz zu schaffen, ergibt sich als unnachlässige Forderung an die Kunst. So allein wird auch das Kunstschöne eine vernünftige Notwendigkeit. Diesen Gedankengang durchläuft erst die neuere Philosophie. Für jene Zeit bedeutete Albertis Aeußerung schon viel, daß die Natur selten Vollkommenes schaffe: «Wirklich ist es etwas Großes

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 136.

und Göttliches (Vollkommenes zu schaffen), worin sich alle Kräfte der Künste und des Geistes verzehren. Und selten wird es jemanden und der Natur selber selten gewährt, daß sie etwas hervorbringe, was ganz abgeschlossen und in jeder Hinsicht vollendet wäre[1].»

### Das Kunstschöne.

Aus dem Wesen des Schönen, nicht seine Reinheit durch die platonische Jenseitigkeit der Idee zu wahren, sondern rein in seiner besonderen sinnlichen Existenz zu bleiben, aus diesem Wesen bestimmt sich das Verhältnis des Kunstschönen zur Natur. Die Naturformen entspringen auch äußerlichen Kausalverkettungen. Die Kunstform soll frei nur ihren Gehalt verwirklichen. Dazu stimmen Albertis einzelne Regeln: «Bei allen Teilen wird es ihm (dem Künstler) nicht Genüge tun, ihnen nur Aehnlichkeit abzugewinnen, sondern darüber hinaus ihnen Schönheit zu verleihen. Denn die Schönheit ist (in der Malerei) ebenso wohlgefällig wie notwendig. Demetrius, ein alter Maler, vermochte nicht, den höchsten Ruhm zu erringen, weil er weit mehr auf das Naturgetreue bedacht war, als auf das Schöne[2]. Nicht in einem Körper allein findet sich volle Schönheit, sondern in verschiedenen sparsam verteilt[3]. So werden wir immer, was wir malen wollen, der Natur entnehmen, und werden immer die schönsten Formen auslesen[4].» Neu war das Gebot nicht, nach der Idee zu gestalten, zu idealisieren. Da Alberti es bei Cicero[5], Plutarch[6] und Quintilian[7] antraf, so bezeichnet seine Stellungnahme nur die Richtigkeit seiner Einsicht, aber keinen Fortschritt der Aesthetik. Die Autorität der Alten verbürgte dem Idealisieren auch fernerhin einen Platz in den Theorien der Zeit. Doch ein Verständnis für das Schöne der Kunst und der Natur, wie für ihr Verhältnis zueinander, ging nicht daraus hervor.

### System der Künste.

Sobald sich der Begriff des Schönen im Kunstwerk realisiert, unterliegt er der Besonderung in einzelne Kunstgattungen.

---

1 Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 70.
2 Vgl. d. pict. S. 151.
3 Vgl. d. pict. S. 151.
4 Vgl. d. pict. S. 153.
5 Müller, S. 204.
6 Müller, S. 223.
7 Kl. k. Schr. S. 235. Anm. 64.

Sie in ein System zu bringen, ist eine Aufgabe der Aesthetik, der weder das Altertum noch die Renaissance nachkam. Zwar verglich diese häufig die Unterschiede in der allgemeinen Form der Künste, bestenfalls den besonderen Gehalt, welcher der besonderen Form entsprach, und im schlimmsten Fall verglich sie auf Grund einer gewagten ästhetischen Voraussetzung. Doch mündeten alle Vergleiche höchst selten in eine Erkenntnis, gewöhnlich nur in ein nichtssagendes Werturteil ein. Alberti eröffnet auch hier den Reigen, was im Kapitel über Malerei seine Stelle findet; doch läßt er sich die dritte Vergleichungsweise nicht zu Schulden kommen. Diese Einschränkung kann man bei Lionardo schon nicht mehr machen, dessen Ausführungen im übrigen mehr bedeuten, als die seiner Zeitgenossen. In solchen unerfreulichen Bemühungen findet nicht einmal die Architektur gegenüber den andern bildenden Künsten eine klare Abgrenzung.

### Die Vernünftigkeit des Kunstgehaltes.

Der Gehalt, den Alberti den einzelnen Kunstgattungen zuteilt, kann beweisen, daß Alberti kein Formalist genannt werden darf, daß er mehr vom Kunstwerk fordert, als ihm die eine Definition des Schönen das Recht gibt. Zu Anfang schon wurde gezeigt, daß er an die Vernünftigkeit der Kunst, also auch, falls er konsequent ist, an die Vernünftigkeit ihres Inhalts glaubt. Es muß sich darnach, was die Kunst bildet, als notwendig begreifen lassen; es muß der Philosophie zugänglich sein, wie Alberti auch behauptet, und ebenso der Religion, deren Gehalt ja ein vernünftiger ist. «Daß die Malerei das Göttliche bildet, so wie es Gegenstand der Verehrung für di Völker ist, bedeutete den Sterblichen immer ein herrliches Geschenk[1].» Dieser ewige Gehalt kann durch Kunst erfaßt werden: Götterstatuen «muß man aufrichten, den Göttern ähnlich an Ewigkeit, soweit Sterbliche Unsterbliche festhalten können»[2]. Vermag die Kunst das Höchste zu verwirklichen, so soll sie diese Fähigkeit auch ausüben, das fordert Alberti. Als erhabenste Aufgabe der Architektur nennt er die Umschließung der Gottheit durch den Tempel. Die Skulptur soll das Menschliche seiner Ewigkeit nach bilden. Die Malerei hat die Bewegungen der Seele darzustellen. Als wichtigste Aufgabe der Dichtkunst wird genannt, die großen Taten der großen Menschen auszu-

[1] Vgl. d. pict. S. 89.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 17. S. 112.

drücken[1]. So erhält jede Gattung ihre tiefe, vernünftige Aufgabe, abgesehen von der Musik, deren formaler Eigenart allein in flüchtigem Hinweis gedacht wird. Nicht prinzipiell, sondern aus thematischen Gründen bleibt ihr Gehalt vernachlässigt.

### Die Notwendigkeit der Form.

Solchen Gehalt zu versinnlichen, ist Wesen der Form. Damit wird sie aber aller Willkür entzogen. «Vor allem aber müssen alle Gestalten durch den Inhalt der Darstellung bestimmt sein[2]. Diese Bestimmtheit, auf der die Notwendigkeit der Form und damit ihre Schönheit beruht, wird in den weiteren Kapiteln der einzelnen Künste abgehandelt.

### Die formale Schönheit.

Alberti hat aber nun in zwei Begriffsbe timmungen des Schönen nur die Form berücksichtigt; soll ihm Gerechtigkeit widerfahren, so muß auf das Problem der formalen Schönheit hier eingegangen werden. Die Geschichte der Aesthetik fing damit an, daß man die Einheitlichkeit nur der Form oder nur der Materie als schön bezeichnete. So mußte sie anfangen, da nicht die reiche Einheit, wie sie das ganze Kunstwerk bietet, vor den ärmeren, die in ihm beschlossen sind, begriffen werden kann. Deshalb nennt Plato in seinem Philebos eine Gerade schön und Rundes, und alle einheitlich bestimmten Figuren der Geometrie. Es deckt sich bei ihm die Schönheit mit dem Begriff dieser abstrakten Formen. Sobald die Formen aber wirklich werden, kommt zu ihnen notwendig ein Inhalt hinzu, der diesem Begriff der Schönheit vollkommen gleichgültig ist. Nach ihm war ein Kunstwerk in seiner Totalität nicht als schön zu begreifen. Weil Plato vernünftig genug war, die Schönheit im Wesen und nicht als Anhängsel eines Objektes begreifen zu wollen, verhielt er sich so ablehnend gegen das Kunstwerk. Das war der Renaissance nicht möglich. Sie mußte die Schönheit in der Kunst suchen und verfügte dabei nur über jene abstrakten Kategorien Platos. Es ist aber kein geringer Unterschied, ob man im Sinne Platos ein gleichschenkliges Dreieck für schön erklärt, weil es in seiner Spitze die Zweiheit seiner Schenkel vereint, oder ob man in einem Bilde Raphaels die Schönheit nur in dem Schema der Pyramide entdeckt. Wie aber ist es möglich, Ge-

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 4. S. 334.
[2] Vgl. d. pict. S. 123.

setze formaler Schönheit im Kunstwerk überhaupt zu entdecken, wenn dessen Form durch den Inhalt bestimmt ist? Dieser vernünftige Inhalt schreitet stets zur Einheit, wenn auch über Widersprüche. Ist der einheitliche Gehalt ganz durch die Form ausgegossen, so erscheint die Einheit auch äußerlich in der Form. Der Verstand kann nun, vom Inhalt abstrahierend, nur die Einheitlichkeit der Form aufsuchen und muß innerhalb dieser Beschränkung zu richtigen Ergebnissen gelangen. Durch solchen Erfolg kühn gemacht, versucht er weiter, die ganze Form mit seinen formalen Gesetzen zu begreifen, die doch nicht aus solchen Gesetzen, sondern aus ihrem Gehalte erzeugt ist, und findet sich unversehens vor etwas Unverständlichem. Es wird uns die Folge dieses Irrtums noch beschäftigen.

Erst will ich untersuchen, welche von den formalen Gesetzen Alberti erwähnt, und dann, wie weit er sie auf die Kunst anwendet. In allen betont er die Einheitlichkeit, in der die Schönheit der Form beruht. «Der höchste Schmuck in allem ist das Fehlen alles Unzusammenhängenden. Es wird also eine solche Einteilung zu billigen sein, die nicht unterbrochen verwirrt, gestört, gelockert oder unpassend zusammengesetzt erscheint, und die nicht zu viele Glieder, nicht zu kleine, nicht zu große, nicht zu widerstreitende und unförmige, kurz, nicht solche besitzt, die vom übrigen Körper getrennt und abgestoßen erscheinen[1].»

### Die Identität.

Die ärmste und darum erste Bestimmung der Schönheit ist die Identität, die Einheit, die sich nicht über Gegensätzen schließt, sondern leere Sichselbstgleichheit ist. Die identische Einheit der Materie kann nur die Reinheit des sinnlichen Stoffes sein. Nicht allgemein formuliert, doch im Einzelfalle begegnet man ihr auch bei Alberti. Um ihretwillen bevorzugt er die Marmorarten unter den Steinen, «die rein, schneeweiß und durchsichtig sind, so daß bei verschlossenen Türen das Licht in ihnen eingefangen erscheint[2]. So stolz hält der Marmor auf seine Weiße, daß er nur schwer etwas außer sich selber erträgt[3].» Und auch von der Farbe beteuert er: «Ich neige mich leicht der Ueberzeugung zu, daß dem gütigen Gott die Reinheit und Einfachheit der Farbe wohlgefällig sei

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
[3] Vgl. d. re aed. III. Kap. 9. S. 39.

etc.[1].» Des Tones gedenkt er nicht, für den sich die Reinheit des Klanges fordern läßt.

Auch in der Form begegnen wir derselben abstrakten Einheit als Schönheit der Regelmäßigkeit. Die gerade Linie, deren Begriff die sich gleichbleibende Richtung ist, der Kreis, den ein Radius gleichmäßig bestimmt, das Quadrat, der Kubus, die sich aus gleichen Teilen zusammensetzen, gehören z. B. dahin. Auf dieser Stufe der Schönheit bleibt Plato stehen. Denn den regelmäßigsten Körper, die Kugel, erklärt er zugleich für den schönsten[2].

## Symmetrie.

Diese Bestimmung übernimmt Aristoteles, doch begnügt er sich nicht bei ihr. Statt der schläfrigen Einheit des Einen, will er die des Vielen[3]. Ebenso bewahrt Alberti die Regelmäßigkeit und geht zugleich weiter: «Doch will ich darum nicht, daß der Bau ringsum von einer gleichförmigen Linienstruktur umrissen sei. — Aber daß du nicht in den Fehler verfällst, ein Ungetüm dem Aussehen nach verfertigt zu haben mit ungleichen Schultern oder Seiten. Gewiß erhöht die Verschiedenheit in allem die Schönheit, wenn sie ihre Seiten zusammenschließt durch die einheitliche Beziehung von einander unterschiedener Teile[4].» Hier wird die Einheit trotz Verschiedenheit für die Form ausgesprochen, später wiederholt sich dasselbe für den Inhalt, und nur nicht für die Totalität des Kunstwerkes. Die einfache Identität kann nicht genügen, der Geist bereichert sich ja nur, wenn er Unterschiedenes zusammenfaßt. Darum steht die Symmetrie schon höher als Einheit des Gleichen, das durch ein Ungleiches getrennt wird. Doch überwiegt in ihr noch die Gleichheit, wie Albertis Worte anzeigen: «gleich weit entfernte Dinge in gleicher Weise».

## Die Gesetzmäßigkeit.

Reicher und darum von ausgedehnterer Bedeutung für die schöne Form ist die Gesetzmäßigkeit. Sie stellt die Einheit im Unterschiedenen durch das Maß fest, wie es schon der Name ausdrückt. Ihren Begriff erfaßt bereits Aristoteles vollkommen[5]; Alberti

---

1 Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10. S. 104.
2 Walter, S. 269.
3 Müller, S. 99 ff.
4 Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 12.
5 Walter, S. 547.

steht ihm in dessen Verständnis nicht nach und nutzt ihn weit mehr aus. Ist es Aufgabe der Harmonie, «die Glieder, die gewöhnlich wesentlich unterschieden sind, zusammenzufügen», so bedient sie sich — nach zwei Definitionen — dazu der Proportion. Doch sind deren Verhältniszahlen nicht willkürlich, sondern bedingt, «und zwar derart, daß alle andern Teile sich bequem mit einem dieser Teile messen lassen[1].» Also die Schönheit der Proportion ist von der Uebersichtlichkeit ihrer Verhältniszahlen abhängig. Demnach sind viele, gleich schöne Verhältniszahlen möglich. Sie müssen nur einfach bleiben, da hohe Zahlenverhältnisse der zusammenfassenden Einheit entschwinden.

### Die formale Schönheit in der Kunst.

Wie weit glaubt Alberti mittels seiner formalen Gesetze das Wesen der Kunst zu begreifen? In der «Architektur» spielen sie alle eine große Rolle, wie es die Eigenart dieser Gattung auch erlaubt. Freilich wendet er sie behutsamer an als Fra Pacioli. Dieser, der die regelmäßigen Körper, als die vornehmsten, ableitet, empfiehlt ihre Verwendung warm den Architekten, ohne Anweisung für die Verwendbarkeit von Kugel oder Ikosaeder[2]. Trotz seiner Uebertriebenheit besitzt der Fall etwas Typisches für die Zeit.

Das formale Gesetz, das sich vor allen nicht in den Grenzen der Architektur hält, ist die «Gesetzmäßigkeit». Nie war sie so mächtig in der Kunsttheorie, wie in der Renaissance. Alberti verlieh ihr als erster diese Herrschaft, als er die Schönheit in die Einheit der Proportionen setzte. Die Uneingeschränktheit dieser Bestimmung zieht die Ueberlegung nach sich, ob sie für die Form aller Künste gelte. So fruchtbar solche Untersuchung sein mag, kann ich hier nur das Zutreffende einer bloßen Behauptung Albertis andeuten. Die tönenden Künste formen sich in der Tat nach Proportionen, wenn auch die Verhältnismäßigkeit bei weitem nicht ausreicht, ihre Schönheit zu erfassen. Der Ton, sei er nun gesungen oder gesprochen, erhält seine Qualität durch quantitative Verhältnisse, die Alberti in der Architektur festsetzt, so daß sich der Akkord auf eine Maßeinheit zurückführen läßt, und «die Verschiedenheit der Stimmen sich zu einer volltönenden, fast wunderbaren Einheit der Proportionen zusammenschließt». Die höhere Maßeinheit, die im Takt der Musik wie der Poesie vor-

---

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[2] Pacioli, S. 213 ff.

liegt, und die wieder durch höhere Einheiten beschlossen wird, nennt Alberti nicht, obschon sie seiner Aussage zu Hilfe kommt.

Die letzte, gefährlichste Anwendung der schönen Proportion auf die bildenden Künste begeht schon das Altertum und versucht auch Alberti. Doch wird die Geschichte dieses Versuches in der «Skulptur» erörtert werden. Ihn wiederholt die ganze Renaissance: in der Proportion lüftet man das Geheimnis der Körperschönheit. Immerhin muß man doch als günstig hervorheben, daß die höhere Schönheit, nicht die Regelmäßigkeit oder Symmetrie, so triumphierte. Die zahllosen Definitionen der formalen Schönheit, was fast gleichbedeutend mit schöner Proportion, anzuführen, mag man mir erlassen. Soviel sei nur gesagt, daß sich das Wichtigste in ihnen nicht blicken läßt, auch nicht bei einem Lionardo oder Castiglione: Einheitlichkeit, Uebersichtlichkeit.

Die Erkenntnis des Schönen muß man bei Alberti größer nennen, als die Einleitung versprach, und von historischer Bedeutung. Der Strom des Eklektizismus mag alles in sich aufnehmen, was die Renaissance auf diesem Gebiete schrieb, und es hinwegspülen, bei Alberti findet sich einiges, was vor den Augen der Geschichte stehen bleibt. Es wird noch ergänzt durch Gedanken, die er sich über die Stellung des Künstlers zum Kunstwerk macht.

---

# DER KÜNSTLER.

## Bedeutung des Künstlers für die Aesthetik.

WAS die Renaissance an Beiträgen zur Kunstgeschichte lieferte, das war immer eine Geschichte der Künstler. Von solcher Anteilnahme an der Persönlichkeit des Schöpfers möchte man auch einen Beitrag zu seiner ästhetischen Würdigung erwarten — ob allzu kühn oder mit Recht, wird sich zeigen. Beachtung fand der Künstler im Altertum bei Plato und Aristoteles, allerdings mehr die Psychologie seines Zustandes, die bei Aristoteles bis zur Physiologie ging, als gerade das, was seine Beziehung zu einer Kunstphilosophie ausmacht. Die Stellung des Künstlers zu seinem Kunstwerk gewinnt dadurch ihre Bedeutung für die Kunstphilosophie, daß sie darüber entscheidet, ob die Kunst als Spielerei oder als notwendig begriffen werden muß. Der konsequente Formalist wird den Inhalt, der durch keine allgemeinen Gesetze bestimmt ist, von der Willkür eines Individuum abhängen lassen, das er Genie nennt, und die zwingende Wirkung seiner Produkte auf die zwingende Gesetzgebung des Genies zurückführen. Immerhin darf man doch fragen: was produziert im Genie, nur die Hand oder etwa auch sein Geist? Dann müßte weiter erklärt werden, warum ein Produkt des menschlichen Geistes nicht für den Geist erkennbar und vernünftig sein soll. Am besten führt man die Phantasie als irrationales Vermögen der Kunstproduktion ein und findet gleichfalls irrational, wieso ihr Produkt allen Menschen etwas bedeutet. Solchen Aestheten muß es als Zwang für ihre Genies erscheinen, daß diese, Griechen, Romanen oder Germanen, zur Zeit der höchsten Kunst religiöse Stoffe, also einen vernünftigen Vorwurf, zugewiesen bekamen.

Es wurde schon gesagt, daß Alberti nicht so denkt. Das künstlerische Schaffen steht nach ihm unter höheren Gesetzen als denen genialer Eigenart, wie unter anderm seine Forderung beweist, «daß nichts darin (im Kunstwerk) begonnen sei, als was Kunst und Wissen bestimme, daß nichts hinzugebracht werde, als was dem begonnenen Werke wesentlich ist[1].» Soweit steht der Künstler mit seinen empirischen Gefühlsregungen unter der Hoheit der Idee, daß sein Werk nicht eher abzuschließen ist, «bis du (der Künstler) nicht mehr von der Liebe zu deiner Erfindung sondern von überlegender Vernunft beherrscht, über die Sache selbst reifer entscheiden kannst[2].» Ueber dies Verhältnis hat vor ihm nicht Aristoteles, wohl aber Plato ein Streiflicht geworfen. Wenn er in seinem «Jon» erklärt, daß die Gottheit durch den Dichter, ihren Diener, spreche, so bezeichnet er des Künstlers Stellung zur Vernunft nicht anders, wie Alberti. Daß solche Einsicht im Laufe der Renaissance vertieft oder nur begriffen wäre, dafür fehlen die Anzeichen.

## Die Bedingungen zum Künstler.

Hängt der Begriff des Schönen auch nicht vom Künstler ab, so doch dessen Existenz. Die Bedingungen zur Wirklichkeit des Schönen sind die Bedingungen, die das Genie ausmachen. Es wurde gesagt, daß ein vernünftiger Gehalt in einer sinnlichen Form wirklich wird; wie er sich verwirklicht, ist die Frage nach der Möglichkeit des künstlerischen Schaffens.

Solche Möglichkeit muß zunächst von einem Vermögen abhängen, das zwischen Geist und Sinnen vermittelnd, vernünftigen Gehalt in Formen der Natur erfaßt. Dies Vermögen der produktiven Phantasie, die stets das Allgemeine unter Bildern des Besondern vorstellt, muß gegeben, muß angeboren sein. Der Begriff der Phantasie bleibt von Alberti ungenannt, wenn er auch das Irrationale ihrer Tätigkeit würdigte. So ist es hier gleichgültig, wie weit sich Plato und Aristoteles diesem Begriffe annäherten. Vollkommen geklärt wurde er erst in neuerer Zeit.

Die Phantasie genügt aber nicht, das Kunstwerk zu schaffen. Denn sie gibt ihm nur ein esse in intellectu, während es seinem Wesen nach nicht für den Geist eines Einzelnen, sondern für die Anschauung aller da sein soll. Dies objektive Dasein, das esse in re,

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
[2] Vgl. d. re aed. II. Kap. 1. S. 19.

verleiht der Form die sie verwirklichende Technik. Darum wäre Raphael kein großer Maler gewesen, wenn ihm die Hände gefehlt hätten.

Es müssen also verschiedene Fähigkeiten zusammenkommen, um das Genie zu machen, und es frägt sich nun, welcher Alberti Erwähnung tut. «Architekten nenne ich den, der nach festen und wunderbaren Gründen und Gesetzen sowohl in seinem Geist gedächtnismaßig festsetzen als auch im Werke all das zu Ende bringen kann usw.[1]» Die Unterscheidung dieser zwei Stadien des Schaffens macht schon Aristoteles[2]. Der Gemeinplatz der Renaissance, daß der gestaltende Künstler einer Idee nachstrebe, geht aber wohl nicht auf ihn, sondern auf eine sinnentsprechende Aeußerung des älteren Philostrat in seiner «Apollonii vita» zurück, worin von einer Idee des darzustellenden Gegenstandes die Rede ist. Von dieser Idee spricht schon Gauricus[3] wie Lionardo[4], und in seinem Briefe an Castiglione Raphael, Vasari[5] wie Hollanda[6] ist jene Zweiteilung geläufig, und Borghini[7] kommt noch nicht über die Idee hinaus, die so oft gebraucht und ebenso oft nicht definiert wird. Die Fähigkeit der geistigen und körperlichen Gestaltung, durch die das Kunstwerk wird, zur Definition des Künstlers zu nehmen, das tut Alberti als erster, und daß die Definition das Wesen des Künstlers trifft, kann man nicht leugnen.

Da eine seltene Naturgabe solche Fähigkeit verleiht, so hat man in der genialen Tätigkeit nur ein dumpfes Walten von Naturmächten zu bemerken geglaubt. «Doch wurde ich gewahr, daß die Macht, eine ruhmvolle Fertigkeit zu besitzen, unserm gründlichen Fleiß nicht weniger als der Gunst von Natur und Zeit zu danken ist[8]. Es schenkte die Natur jedem Geist seine eigenen Gaben, mit denen wir uns indessen nicht so genügen lassen dürfen, daß wir träge den Versuch unterlassen, wie viel weiter wir noch durch unsre Arbeit gelangen. Und man muß die Spenden der Natur in fleißiger Uebung pflegen und sie von Tag zu Tag vergrößern[9]». Diese Forderung Albertis, die um so nachdrücklicher und wahrhaftiger klingt, je verschwenderischer die Natur seine

---

1 Vgl. d. re aed. S. 1. Proemio.
2 Vgl. Walter, G. d. Ae. S. 713.
3 Gauricus, S. 122.
4 Lionardo, S. 131.
5 Vasari, S. 169.
6 Hollanda, S. 109.
7 Borghini, II. S. 157.
8 Vgl. d. pict. S. 47.
9 Vgl. d. pict. S. 159.

Zeit begabt hatte, die Forderung des Fleißes, gibt moralisch gefaßt Anlaß, über die weiteren moralischen Eigenschaften des Künstlers nachzusinnen. «Das aber weiß jeder, wie viel mehr die Güte des Menschen imstande ist, das Wohlwollen der Bürger zu erringen, als irgend eine Kunstfertigkeit. — Deswegen soll sich der Künstler voll guter Sitten zeigen, besonders voll Liebenswürdigkeit und Menschlichkeit[1].» Dieser Ratschlag, in Hinblick auf die Gesellschaft und nicht auf das Kunstwerk gegeben, beantwortet noch nicht die Frage, ob moralische Schlechtigkeit unfähig mache, Vollkommenes zu schaffen. Doch verlangt Alberti eine sittliche Persönlichkeit. «Die andern Eigenschaften, wie Menschlichkeit, Wohlwollen, Maß oder Güte fordere ich nicht mehr von ihm, als von irgend einem andern Menschen, der irgend eine andere Tätigkeit ausübt. Denn ich glaube, wer diese nicht besitzt, den darf man nicht einmal unter die Menschen zählen[2].» Der Künstler muß, um für die Menschheit schaffen zu können, teilhaben an dem Wesentlichen dieses Begriffes der Menschlichkeit, und deshalb kann er von ihm fordern, was vom Menschen zu fordern ist: den sittlichen Willen. Einfacher und tiefer konnte Alberti es nicht aussprechen: der Künstler darf nicht aufhören, Mensch zu sein. Wie Albertis Zeitraum, wie das Altertum Kunst und Sittlichkeit immer wieder verquickte, so wurde der sittliche zugleich mit dem künstlerischen Wert als Bedingung des Schaffens angesehen. Vitruv gab der Renaissance das Beispiel, wenn er erklärte: kein Werk kann ohne lautere Gesinnung gedeihen[3], und Plato war ihm darin voraufgegangen. Mit der Orthodoxie, die seiner Zeit in ästhetischen Dingen eigen war, konnte ein Hollanda versichern: keine Hand würde so verdorben sein, schöne Phantasien eines unsittlichen Geistes zu veräußerlichen[4]. Doch begründet keiner so wie Alberti.

Näher aber ist, wie schon gesagt, der Fleiß von Bedeutung für die genannte künstlerische Tätigkeit. Es vermag die Phantasie ja nicht ihre Gestalten aus sich herauszuproduzieren; vielmehr muß sie, um ihnen zu gebieten, das ganze Reich des Menschlichen und Natürlichen beherrschen. «Doch um nicht Fleiß und Mühe zu verlieren, fliehe man den Brauch mancher Toren, die, ihres Geistes sich überhebend, aus sich heraus für sich in aller Malerei Ruhm erwerben wollen, ohne ein natürliches Vorbild mit Augen oder dem Gedächtnis

[1] Vgl. d. pict. S. 143, 144.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 10. S. 143.
[3] Vitruv, I. Kap. 1.
[4] Hollanda, S. 109.

zu befolgen[1]. Und sie (die Maler) sollen jede mögliche Abweichung eines Gliedes dem Gedächtnis einprägen[2].» Ein umfassendes Gedächtnis wird damit freilich vom Künstler verlangt; doch haben große Menschen, ihren weiten Interessen entsprechend, fast immer ein großes Gedächtnis gehabt.

Weiter ist es nötig, daß er eine tiefe theoretische Einsicht besitzt, damit er sich den Stoff, dessen sich die Phantasie bemächtigt, seinem Gehalt nach zum Bewußtsein bringen kann, und weiter die Möglichkeiten der formalen Ausgestaltung zu kritisieren vermag. «Auch ist nicht richtig, daß jeder Beliebige sich einer solchen Aufgabe unterfängt; er muß von außerordentlichem Geist, von strengem Fleiß und bester Schulung sein. Und es muß verlangt werden, daß er in jeder Hinsicht erfahren sei und vor allem unbefangenes Urteil und reife Kritik besitze etc.[3]» So kommt zur hohen Anlage eine umfassende Bildung. «Schließlich möchte ich, daß er wie die verführe, die sich den Wissenschaften widmen. Denn niemand ist zum Glauben berechtigt, er wisse so viel, daß es ihm genüge, ehe er alle Literatur kennt[4].» Alberti fürchtet also nicht, daß die Reflexion feindselig eine dumpf genialische Naturanlage zerstöre. Und wenn man bedenkt, daß der Mensch selber diesen Widerspruch erträgt, Geist wie Leib zu sein, so muß man ihm zustimmend, diese synthetische Kraft auch vom Genie erwarten. Am unerläßlichsten ist dem Künstler für die Technik die wissenschaftliche Erkenntnis, «in welcher Weise er mit der Hand auszuführen hat, was er im Geiste begriff[5]. Auch zweifle man nicht, daß keiner ein guter Maler sein kann, der nicht durchaus verstände, was zu schaffen er sich bemüht. Vergeblich spannt man den Bogen, wenn man nicht weiß, wohin zielen[6].» Doch besser als Zitate beweist die Existenz der Albertischen Traktate durch die Exaktheit ihrer Ergebnisse, daß die Theorie nicht nur möglich, sondern auch nötig ist.

Dies alles ergibt, daß er sich über die Bestimmungen klar ist, die das Genie ausmachen, und deren keine wesentliche vergißt. Den Mut, sich im Künstler unveräußerliche Instinkte mit bewußter Tätigkeit vereinigt zu denken, haben weder Plato noch Aristoteles besessen.

[1] Vgl. d. pict. S. 151.
[2] Vgl. d. pict. S. 149.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 10. S. 143
[4] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 10. S. 143.
[5] Vgl. d. pict. S. 87.
[6] Vgl. d. pict. S. 87.

Im «Jon» wird von dem dichterischen Wahnsinn gesprochen, dem in schlechtem Sinne der Kunstdichter entgegensteht, und in Aristoteles «Poetik» tritt gleichwertig der bewußt arbeitende neben den ekstatischen Künstler. Behauptet Vitruv schon, daß nur Wissenschaft und Talent den vollkommenen Künstler ermöglichen, so geht Alberti noch weiter mit seiner Forderung der Universalität. Und ihm folgt Lionardo mit der Versicherung, «daß du kein guter Maler sein kannst, wenn du nicht ein allseitiger Meister bist»[1]. Freilich, das Bewußtsein scharfer Widersprüche, das die griechischen Philosophen zu einer dualistischen Teilung der Künstler bewog, fehlt beiden großen Florentinern. Nicht aus philosophischer Einsicht glauben sie an die starke Synthese im Genie — und das mindert die ästhetische Bedeutung ihrer Forderung — sondern aus der Gewißheit des unmittelbaren Erlebnisses; verwirklichten sie doch selber, was sie verlangten.

## Das künstlerische Schaffen.

Es ist nun gewiß, daß bewußtes und instinktmäßiges Schaffen nicht gleichzeitig stattfinden kann; in einem Prozesse müssen die aufgestellten Bedingungen zu ihrer Zeit wirksam werden. Der Prozeß des Schaffens überhaupt blieb weder bei Plato noch bei Aristoteles unbeachtet. Aber da nur das technische Schaffen berücksichtigt wurde, so ergab sich nur ein reflektierendes Vorgehen in den beiden Stadien der Ueberlegung und der Ausführung[2]. Die Zweiteilung in Theorie und Praxis wendet dann Vitruv anstandslos auf das Vorgehen des Architekten an[3]; doch da dessen Tätigkeit schon in das Gebiet künstlerischen Schaffens fällt, so bleibt seine Gliederung roh. Dringt Alberti nicht tiefer in die Totalität dieses Prozesses ein, so verfällt auch er dem Unwahren aller Einseitigkeit.

In großen Zügen angedeutet, entwickelt sich das künstlerische Schaffen in drei Momenten, denen des Kunstwerks entsprechend. Deren erster, die Konzeption, ist, wie es schon der Name besagt, das bewußte Aufnehmen der Idee, die in sich die Notwendigkeit der Realisation trägt. Damit hat sich die Phantasie des Inhalts bemächtigt und beginnt mit ihrer Tätigkeit der sinnlichen Gestaltung. In dem Moment der Maturation, die im Gegensatz zur einheitlichen Konzeption die Mannigfaltigkeit der Sinnenwelt

[1] Lionardo, S. 54.
[2] Vgl. Walter, S. 712 f.
[3] Vitruv, I. Kap. 1.

durchgeht, gewinnt der Inhalt seine Form. Ist diese nun ausgereift, so empfängt sie ihr Dasein in der Kreation, die wieder die Mannigfaltigkeit zur Einheit des Kunstwerks zwingt. Diese Terminologie darf man natürlich bei Alberti nicht suchen, doch verhindert das eine Sachkenntnis nicht. «Aus dem Geiste die Erfindung, aus der Erfahrung die Fähigkeit der Gestaltung, aus der Kritik die Auswahl, aus dem leitenden Gedanken die Komposition, in dieser Folge hat er (der Künstler) unbedingt vorzugehen und mit Hilfe der Technik vollende er etc.[1]» Was da als notwendig zusammenhängende Momente hintereinander hererzählt wird, ergibt den Prozeß des Schaffens, wenn auch ohne die dreiteilige Sonderung, in der ich ihn entwickelte.

Der Konzeption entspricht die «Erfindung aus dem Geist». Welcher Art sie zu sein hat, um einen kunstgemäßen Inhalt zu ergeben, steht ja fest. Ein Verhältnis des Willens oder der Kritik zu ihr, kommt bei ihrer zwangsläufigen Natur erst für Annahme oder Verwerfung in Frage. «Wir sollen darnach streben, selbständige Erfindungen hervorzubringen[2].» Doch darf nicht die Sucht nach Originalität maßgebend werden. Denn «wenn man gewaltsam die Tradition verwirft, geht man in der Regel der Schönheit verlustig»[3].

«Die Fähigkeit der Gestaltung aus der Erfahrung» ist für die Phantasie Voraussetzung, um die «Erfindung» in elementarer Produktivität zu formen. Dies geschieht in der Maturation, desgleichen «die Auswahl aus der Kritik», die durch die Mannigfaltigkeit der Phantasiegestalten geboten wird. «Zuerst werden wir uns gründlich durchdenken, welche Art und Anordnung die schönste unter den möglichen hier ist. Und wir werden zuvor unsere Entwürfe und Skizzen für die ganze Geschichte und jeden ihrer Teile machen . . . So werden wir uns bemühen, jeden Teil reiflich bei uns überlegt zu haben, derart, daß wir von allem in unserm Werke wissen, wo und wie es notwendig gebildet und geordnet sein muß[4].» Die Entwürfe sollen aber, wie hier vom architektonischen Modell ausgesagt wird, nur soweit gestaltet werden, daß «in ihnen der Geist des Erfinders, nicht die Kunstfertigkeit des Handwerkers zu loben ist»[5]. Denn es handelt sich nur um das Ausreifen im Geiste.

Wurde aber nach dem Sichten der möglichen die notwendige

---

1 Vgl. d. re aed. IX. Kap. 10. S. 143.
2 Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 13.
3 Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 12.
4 Vgl. d. pict. S. 159.
5 Vgl. d. re aed II Kap. 1. S. 18.

Form gewählt, so steht ihrer Verwirklichung durch die Kreation nichts mehr im Wege. In dieser werden die Einzelstudien wieder zusammengefaßt durch die Einheitlichkeit der Idee — «die Komposition aus dem leitenden Gedanken», sagt Alberti — und dann «vollende man mit Hilfe der Technik». Es bleibt also die Aufgabe, in der Kreation alles subjektiv Zufällige, das sich während der Ausreifung einstellen konnte, zu verbannen, «daß nichts darin begonnen sei, als was Kunst und Wissen bestimme, daß nichts hinzugebracht werde, als was dem begonnenen Werke wesentlich ist[1]. Und jene Hand arbeitet am schnellsten, die von festen Gesetzen der Vernunft wohl gelenkt wird. Findet man aber einen trägen Künstler, so ist er deshalb träge, weil er nur zaghaft und furchtsam etwas versuchen kann, das er nicht zuvor seinem Geiste bewußt und klar machte. Und solange er in der Nacht seiner Unwissenheit umherirrt, . . . muß er, fast wie ein Blinder mit seinem Stock, mit seinem Pinsel bald den einen, bald den andern Weg entlang tasten. Deshalb sollte man nur mit zielbewußtem und geschultem Geist Hand ans Werk legen[2].» Ich lasse Alberti weiterhin das Wort führen, weil er, was noch zu sagen bleibt, erschöpft. «Keine Arbeit werde als abgeschlossen aufgegeben, die nicht mit größtem Fleiß und Eifer ausgearbeitet und vollendet ist[3]. Doch fliehe man auch die Peinlichkeit jener, die beabsichtigen, daß alles allen Mangels entbehre und jedes allzu geleckt sei, so daß unter ihren Händen die Arbeit eher alt und schmutzig denn vollendet wird[4]. Ich meine nicht, daß man dem Künstler eine unendliche Aufgabe stelle[5].»

Dieser erste Ansatz zu einer Psychologie des künstlerischen Prozesses veranlaßt in dem großen Zeitraum, in dem man Alberti studierte, zu keiner Fortsetzung. Um hier eine zusammenhängende und grundlegende Abhandlung zu gewinnen, mußte die Zeit bis zu Kant verlaufen. Der einzige, der Albertis Anregung wenigstens aufnimmt, ist Lionardo. Er verlangt nicht nur jene Ueberlegung, die «durch die Zeichnung dem Auge in überzeugender Form die Absicht und Erfindung klar»[6] macht, sondern betont auch das kritische Verhältnis dem ganzem Werk gegenüber: «Das ist ein trauriger Meister,

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
[2] Vgl. d. pict. S. 157.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
[4] Vgl. d. pict. S. 161.
[5] Vgl. d. pict. S. 103.
[6] Lionardo, S. 131.

dessen Werk seinem Urteil voraus ist[1]». Zu einer Abstufung verschiedener Momente gelangt er aber nicht.

### Der Zustand des Schaffenden.

Es muß ohne weiteres einleuchten, daß während der ganzen Genesis des Kunstwerks, die sich durch gegensätzliche Momente hindurchbewegt, der Schaffende unmöglich ein und denselben Zustand festhalten kann. Die gleiche Einseitigkeit, die schon hervortrat[2], nötigte Plato und Aristoteles, einen nüchternen und einen begeisterten Zustand an zwei verschiedene Individuen zu verteilen. Es ist aber sehr wohl möglich, daß der Künstler im Augenblicke der Konzeption und in deren Ausgestaltung einen Zustand dionysischer Berauschtheit und eine Suggestionswirkung der darzustellenden Affekte durchmacht und dennoch bei dem geforderten Einsetzen der Reflexion klar und nüchtern ist. Eine Aeußerung Albertis befaßt sich mit dieser Möglichkeit: «nicht mehr von der Liebe zu deiner Erfindung, sondern von überlegender Vernunft beherrscht[3]» — die zeitliche Folge und die Art der Stimmungen charakterisiert er richtig, aber freilich nur in einer vereinsamten Anmerkung, zu der sich auch sonst in der Renaissance keine zweite findet.

Darin muß man allerdings Plato recht geben, daß dem eigentlich produktiven Schaffen im Subjekt jener Zustand der Begeisterung entspricht[4]. Nur muß dieser Zustand richtig gefaßt werden und nicht, wie es häufig geschieht, als das Primäre und Produktive selber. Es hat noch niemals die Begeisterung zur Kunst, wohl aber die Kunst zur Begeisterung verholfen. Es läßt sich in bequemer Definition die Begeisterung für das Gefühl höchster Entzückung erklären. Und will man diese mit der Verzückung identifizieren, so mag das Wort gelten, doch nicht seine Bezeichnung als Gefühl. Vielmehr ist die Begeisterung ein Zustand des Bewußtseins, nämlich der seiner straffsten Konzentration auf seinen Inhalt. Die völlige Hingabe an die Idee müssen wir als Zustand der Begeisterung aufführen, wobei der Bewußtseinszustand, und nicht das ihn begleitende Gefühl das bedeutungsvolle ist. Zum Begriffe der Begeisterung sagt Alberti nichts, zur Sache einiges. Doch

---

[1] Lionardo, S. 61.
[2] Vgl. S. 39, 40.
[3] Vgl. d. re aed. II. Kap. 1. S. 19.
[4] Vgl. Walter, S. 451.

wird man von ihm jetzt, nachdem seine klare Ansicht vom Wesen des Genies entwickelt wurde, nicht erwarten, daß er der gefühlvollen Begeisterung eine nebelhaft produktive Macht zuschreibt. «Mit geläuterter Seele, nachdem wir fromm und demütig das Opfer verehrt haben, sollen wir uns an den Beginn so großen Unternehmens wagen[1] » Die religiöse Stimmung wird für den Zustand des Künstlers verlangt, deren Wesen ein Aufgeben des Persönlichen, eine Hingabe an das Allgemeine ist. Diesem Gefühl entspricht der Bewußtseinszustand einer Konzentration, für die es keine Zeit mehr gibt, und die so an Ekstase grenzt. Auch sie deutet Alberti an: «Mit solcher Lust versenke ich mich in die Arbeit, daß ich mich häufig verwundere, so drei oder vier Stunden hingebracht zu haben[2]».

## Die Persönlichkeit des Schaffenden und sein Werk.

Hat Alberti den Begriff der Begeisterung, den ihm seine großen Lehrer in der Philosophie nahe legten, nicht beachtet, so geht er dafür an ein Problem, um das die Antike sich nicht viel kümmerte: wie verhält sich der Künstler seinem besonderen Charakter nach zu seinem Werke? Darauf wäre ganz allgemein anknüpfend an das vorige zu antworten: Der wahren Begeisterung ist ein Vordrängen subjektiver Eitelkeit fremd, so daß sie dem Kunstwerk die rechte Objektivität verbürgt. Der Objektivität, als der unverkümmerten und notwendigen Ausgestaltung des Stoffes steht die Manier gegenüber, in der zufällige Eigenarten des Künstlers sich am Stoff vergreifen.

Die Form des Kunstwerks, in der sich die Manier besonders hervortut, soll, wie schon zitiert, derart sein, «daß nichts darin begonnen sei, als was Kunst und Wissen bestimmen, daß nichts hinzugebracht werde, als was dem begonnenen Werke wesentlich ist; keine Arbeit werde als abgeschlossen aufgegeben, die nicht mit größtem Fleiß ausgearbeitet und vollendet ist[3].» Deutlicher konnte Alberti nicht die Objektivität verlangen. Aber auch die Gründe, die zur Manier verleiten, hat er sich bewußt gemacht. Der Künstler wird trotz guten Willens nicht imstande sein, objektiv zu formen, wenn er nicht von den Formen der Objekte Besitz ergriffen hat. «Falls

[1] Vgl. d. re aed. II. Kap. 13. S. 31.
[2] Vgl. d. pict. S. 97.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.

sie kein Vorbild aus der Natur haben, dem sie folgen, sondern falls sie nur aus ihrem Geist Anspruch auf Schönheit erringen wollen, wird es ihnen leicht zustoßen, daß sie nicht die mühevoll gesuchte Schönheit finden, sondern in eine ihnen eigene, fehlerhafte Manier verfallen, von der sie dann mit bestem Willen nicht mehr lassen können[1].» Es wird mit andern Worten dem Geiste keine reiche, sinnliche Form, sondern ein abstraktes Schema wieder des Geistes nach vereinfachenden Gesetzen formaler Art verliehen. Damit geht aber das Wesen der Schönheit verloren. Auch die Maßlosigkeit des subjektiven Charakters kann sich als Manier mit fremder Willkür in die Gestaltung des Vorwurfes eindrängen. «So (bei maßlosen Bewegungen) verlieren die Gestalten nicht nur Schönheit und Anmut, sondern zeigen auch den Geist des Künstlers als zügellos und überschäumend[2].» Was Alberti in selbständiger Weise von der Objektivität des Schaffens aussagte, war offenbar schon von zu hohem Standpunkt aus gesprochen, um an den Schriftstellern der Renaissance einen Resonanzboden zu finden. Ein Forttönen klingt nur aus den Worten Lionardos über die Künstler, «welche eine Manier treiben, ohne sich je bei den Werken der Natur Rats zu holen»[3], und aus seiner Mahnung, «daß du die Bewegungen nicht gar so ausgelassen und übertrieben machest, daß, was Frieden vorstellen soll, wie eine Schlacht aussähe[4].» Ja, er bringt sogar eine Ergänzung: der Warnung Albertis vor dem Eindringen psychischer Besonderheit, fügt er eine solche vor physischer hinzu. «Ein Maler, der plumpe Hände hat, wird ebensolche in seinen Werken machen, . . . wenn nicht ein langes Studium ihn davor behütet[5].» Das aber ist alles.

Was Alberti zur ästhetischen Würdigung des Künstlers beiträgt, ist nicht gering. Freilich durfte er nicht nur seine Freunde, sondern auch sich selber zu den wahrhaft schöpferischen Geistern zählen und an sich und ihnen das Wesen des Künstlers erlernen. Doch wieviele der Kunsttraktate in der Renaissance sind ebenfalls von Künstlern oder deren Freunden verfaßt worden. Und trotzdem — wollte man sie heranziehen, um den Ergebnissen Albertis ihre Isoliertheit zu nehmen —. so wäre kein Material für einen Vergleich aufzutreiben.

1 Vgl. d. pict. S. 153.
2 Vgl. d. pict. S. 127.
3 Lionardo, S. 68.
4 Lionardo, S. 195.
5 Lionardo, S. 63.

## DIE SKULPTUR.

Es ist eine auffallende Tatsache, daß die großen Aesthetiker des Altertums vor allem die Poesie und nächst ihr die Musik behandelten, die bildenden Künste aber zurückstehen ließen. Da Alberti jeder von diesen ein Werk gewidmet hat, so läßt die unbeträchtliche historische Belastung von ihnen eine Bereicherung der Kunstphilosophie erwarten, wo schon die vorigen Kapitel nicht unfruchtbar waren. Diese Schriften brechen die Bahn für alle Kunstliteratur der Renaissance. Darum wird noch zu beachten sein, wie weit die späteren ihnen folgen wollten oder konnten.

Gemeinsam ist den bildenden Künsten ihr Mittel, die Materie im Raum; getrennt wird die Architektur durch ihre Zweckbestimmtheit von den selbstbestimmten Künsten der Skulptur und Malerei. Betrachtungen wie diese gehören erst einer späteren Zeit an. Man muß zufrieden sein, wenn Alberti die nahe Verwandtschaft der freien bildenden Künste betont: «Diese Künste sind verschwistert und sind beide, Skulptur und Malerei, von einem Geiste genährt[1].» Verleitet ihn doch auch die Gewißheit ihrer engen Beziehung, sie zusammen unter dem Namen «pictura» zu begreifen[2]. Da die Form beider durch die Anschauung im Raum vermittelt wird[3], so ist sie durch ihre räumliche Fixierung wesentlich zeitlos. Aus diesem Wesen deduziert Alberti nicht die Anforderungen an den Gehalt und die Außenseite einer zeitlosen Form, doch steht ihre Eigenart ihm vor Augen. Von der Wirkung ihres Wesens sprechen seine Worte, daß sie «die Toten

---

[1] Vgl. d. pict. S. 95.
[2] Vgl. d. pict. S. 91.
[3] Vgl. d. pict. S. 51, 53. Vgl. d. sculpt. S. 171.

nach vielen Jahrhunderten noch am Leben zu halten scheine»[1]; daß ferner in ihr nicht das Zufällige verewigt werden darf, sondern daß — wie bei den einzelnen Künsten ausgeführt wird — die reine Form festzuhalten ist, welcher die Ewigkeit des Begriffes innewohnt. In diesem Sinne legt Alberti die Weigerung des Agesilaos, sich malen oder meißeln zu lassen, frei aus: «Die eigene Gestalt mißfiel ihm so, daß er vermied, sie der Nachwelt kund zu geben[2].»

Wie bei solch wesentlicher Uebereinstimmung sich die beiden Künste doch wieder wesentlich unterscheiden, wird in der «Malerei» von Albertis vergleichenden Werturteilen berührt.

Trotzdem der Traktat «De Statua» von allen kunsttheoretischen Schriften Albertis wahrscheinlich am letzten entstanden ist[3], bleibt er noch immer der erste unter den wenigen der Renaissance. Vor sich hatte er vor allem die Ueberlieferungen des Plinius; denn die Schriften des Christodoros und Kallistratos über die Skulptur besitzen kaum ästhetischen Wert[4]. Auf einen solchen hatte es Alberti auch nicht abgesehen. Denn seine Abhandlung will zwei Methoden lehren, die einer sicheren handwerksmäßigen Technik zugute kommen sollen, so daß sich der Verfasser sein Thema gewiß nicht kunstphilosophisch erschöpfte.

Wenn er also die Frage nach dem wesentlichen Gehalte der Skulptur ohne glatte Antwort läßt, so darf das nicht gedankenlos genannt werden. Die weitere Frage aber, auf welcher Bewußtseinsstufe dieser Inhalt historisch wirklich werden mußte, hat Alberti noch nicht gekannt, viel weniger beantwortet. Das beweist sein unbedenkliches Schlußverfahren: «Und glaubst du, daß in einem Lande (Griechenland), das eine solche Anzahl von Bildhauern besaß, minder viele Maler gewesen seien?[5]» Er weiß nicht, daß die Götter der Griechen sich wesentlich nur in plastischer Gestalt versinnlichen ließen, wie die christliche Religion in der Malerei erscheinen mußte, und daß somit die eine Kunstgattung jeweils die andre notwendig durch ihre Eigenart überragte. Die Würdigung des geschichtlichen Fortschritts mußte auf die Zeit der Romantiker warten.

---

[1] Vgl. d. pict. S. 89.
[2] Vgl. d. pict. S. 89.
[3] Janitschek, Einl. p. XXXII, XXXIII. K. k. S.
[4] Walter, S. 819.
[5] Vgl. d. pict. S. 95.

## Die allgemeine plastische Form.

Wie es bei Uebergehen jener tieferen Probleme der sachgemäße Anfang ist, so beginnt Alberti. Von der allgemeinen plastischen Form ausgehend, kommt er zu dem ihr angemessenen Stoff und von diesem zu seinem Ausdruck in der einzelnen sinnlichen Gestalt. Seine früheren Traktate heben zwar auch mit der allgemeinen Form ihrer Kunstgattung an, doch lassen sie jenen sachlichen Fortgang, wie alle andern Kunstschriften ihrer Epoche vermissen.

Alberti sagt, in Anlehnung an Quintilian und Plinius[1]: Die Bildner, «die darauf ausgehn, natürliche Körper künstlich ab- und nachzubilden», begannen damit zu versuchen, «ob man nicht, durch Hinzufügen oder Hinwegnehmen an diesem oder jenem Ort, erlangen könne, was noch zu fehlen schien, um für das Bildnis die wahre Form zu gewinnen[2].» Demnach bedeutet die Materie ihrer vollen räumlichen Form nach auch die Materie für die plastische Form. Trotzdem sie Körper als Körper nachbildet, ist sie — dank weitgehender Stilisierung — doch nicht naturalistisch. Schafft sie doch das Abbild nur durch Hinzufügen und Wegnehmen und vernachlässigt n der Erscheinung des natürlichen Körpers die Akzidenzien von Licht und Farbe, nur dessen Begriff, die Körperlichkeit beibehaltend. Diese Eigenart wird später in reflektierterer Weise erörtert, als hier geschieht. Lionardo macht zuerst auf die Abstraktion der Skulptur aufmerksam, natürlich, um ein Werturteil daran zu knüpfen. Von da an bleibt sie ein beliebtes Argument der Parteiungen für Skulptur oder Malerei, worauf ich noch zurückkommen muß.

Da der Stoff uneingeschränkt als Materie in der Skulptur zur Geltung kommt, so erhält seine Beschaffenheit künstlerischen Wert. «Es ist von großer Wichtigkeit, welcher Art . . . und auch von welchem Stoffe die Statuen sind, die man dort errichtet . . . . Aber der Schönheit steht die Seltenheit nahe.» Trotzdem mißbilligt er, daß man Statuen aus Salz, Glas, Silber oder Gold verfertigt hat. Es scheint ihm, «als ob der König der Metalle verschmähe, durch künstliche Aufmachung geehrt zu werden. Stimmt das, so darf man die Götterbilder, die wir doch angemessen gestalten wollen, nicht aus Gold machen. — Aus Bronze werden sie mir gefallen, wenn ich nicht noch mehr die Reinheit des schneeigen Marmors liebe[3].» Die

---

[1] Vgl. Janitschek, K. k. S. Anm. 74, S. 246.
[2] Vgl. d. stat. S. 169.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 17. S. 112.

Worte sprechen für sich und finden kaum etwas Aehnliches in ihrem Zeitraum.

Aus der Eigenart der plastischen Form ergibt sich auch, daß sie als dreidimensionale sich mehr Objektivität bewahrt als die Malerei. Wie Alberti dank dieser Objektivität exakte Instrumente, die Exempeda und das Winkelmaß, zur Messung aller drei Dimensionen anzugeben vermag[1], so kann er dem Künstler von der fertigen Plastik versichern: «Auch wirst du nicht die Worte eines dünkelhaften Mahners zu hören brauchen: dies ist zu kurz und dies zu lang. Die Exempeda selbst wird ja die zuverlässige und wahrsprechende Ausmesserin von allem sein[2].»

Die Objektivität der Skulptur wurde von der Renaissance nicht vergessen, besonders nicht von denen, die für sie gegen die Malerei kämpften. Bei Castiglione wiegt sie ihren Mangel der Abstraktheit gegenüber der Malerei auf[3]. Als sich im Jahre 1546, wohl auf Veranlassung Varchis, unter andern Tribolo, Cellini und Bronzino zu der Streitfrage äußerten[4], mußte diese Eigenschaft schon recht geläufig sein. Denn sie bezeichnen übereinstimmend das Verhältnis der Skulptur zur Malerei als das des Seins zum Schein. Das aber war hier wie in der umfangreichen Literatur der Folgezeit durchweg gleichbedeutend mit einem Vorzug der Plastik; der schlagendste Beweis, wie, über alle Kritik hinausgewachsen, die Voraussetzung feststand: je naturwahrer, um so schöner.

Diese Literatur bedeutet sicher keinen Gewinn gegenüber der schlichten Feststellung Albertis. Aber ein solcher liegt vor. Geistige Priorität kann in jener Zeit regsten mündlichen Austausches nur mit Vorsicht behauptet werden. Aber anscheinend ist Lionardo der erste, der aus der allgemeinen plastischen Form ein wichtiges Stilgesetz folgert: «Der Bildhauer hat . . . an einer jeden runden Figur viele Umrisse zu machen, damit eine solche Figur von allen Seiten anmutig aussehe[5].» Wenn er später, aus Furcht, der Skulptur vor der Malerei einen zu großen Vorsprung zu geben, die vielen Ansichten auf die zwei von vorn und vom Rücken einschränkt[6], so kann er doch die Bedeutung des einmal Ausgesprochenen nicht zurücknehmen.

---

1 Vgl. d. stat. S. 179.
2 Vgl. d. stat. S. 183.
3 Castiglione, Bd. 1. S. 91.
4 Bottari, I. S. 358, 350, 364 ff.
5 Lionardo, S. 38.
6 Lionardo, S. 48, 49.

Es hat denn auch keiner von denen, die seine Erkenntnis wiederholten, die zwei Standpunkte mit übernommen, ob sie wie Vasari vier ansetzten[1], oder wie Cellini[2] besser tat, acht. Sie alle, und besonders klar Bronzino[3], verkündeten die Verantwortlichkeit, die verschiedenen Seiten in schönen Verhältnissen durchzubilden.

### Der Inhalt der Skulptur.

Die allgemeine Form der Skulptur, die ihrem Wesen nach zeitlos ist, verwirklicht sich im einzelnen Kunstwerk als körperliche ewige Gestalt. «Was von der Natur den Lebewesen unveränderlich eingepflanzt wurde, und was allgemein vorkommt», nennt Alberti als Form — für welchen Inhalt? Der formalen Möglichkeit nach könnte auch ein unbeseelter Naturkörper abgebildet werden zu einer gehaltlosen Plastik. Dieser Fähigkeit gedenkt Alberti wohl[4]; doch für das wirkliche Bild ist sein Gesichtspunkt, daß es, «in seiner Vollendung einem Lebewesen, hier z. B. Menschen, sehr ähnlich ist»[5]. Also seine Forderung im allgemeinen geht zum mindesten auf ein beseeltes, wenn auch unbewußtes Geschöpf; so allgemein mag sie gehalten sein, um auch Werke wie die berühmte Kuh des Myron mit zu umfassen. Im besondern aber, wie schon die Stelle «hier z. B. Menschen» beweist, erwähnt er ausschließlich den Menschen als Inhalt der Skulptur und nennt es ihre Aufgabe, «die gesuchte, in einem Marmorblock vorhandene und verborgene menschliche Figur an das Licht zu fördern[6]». Wieder wird einmal die Notwendigkeit zur Selbstverständlichkeit, wenn Alberti nicht begründet, warum der Mensch Gegenstand der Skulptur sein muß.

Der Mensch aber ist nicht nur Leib, sondern auch Geist, der sich durch viele Momente seiner Geschichte hindurchbewegt hat. Im menschlichen Bewußtsein besitzen Religion, Wissenschaft und Recht ihre Wirklichkeit. So wird uns mit dem Begriffe Mensch der wesentliche Inhalt der Plastik zu weit umrissen, als daß er gewiesen oder gar bewiesen wäre. Eines aber läßt Alberti nicht aus dem Auge: ihr einen Gegenstand zu finden, der die Ewigkeit ihrer Form verdient. Das scheint ihm der Gattungsbegriff Mensch zu leisten, den

---

[1] Vasari, S. 148, 149.
[2] Bottari, I. S. 347.
[3] Bottari, I. S. 366 ff.
[4] Vgl. d. stat. S. 169.
[5] Vgl. d. stat. S. 175.
[6] Vgl. d. stat. S. 171.

er seiner ganzen Totalität nach in folgenden Worten erfaßt: «Wenn ich recht denke, so wird bei den Bildhauern dies Verfahren der Nachbildung von zwei Gesichtspunkten aus bestimmt. Der eine davon ist, daß irgend welches Abbild in seiner Vollendung einem Lebewesen, hier z. B. Menschen, sehr ähnlich sei. Durchaus unwesentlich bleibt, daß es dem Sokrates oder Platon oder irgend einem andern gleiche. Völlig genug ist, der Anschauung jener entsprechend, geschehen, wenn sie erreichten, daß ihr zustande gebrachtes Werk dem Menschen überhaupt, auch dem unbekanntesten, ähnle. Anders ist die Richtung jener, welche nicht bloß den Menschen im allgemeinen nachzubilden und darzustellen bemüht sind, sondern die Gesichtszüge und die ganze Körpergestalt dieses oder jenes, z. B. Caesars oder Catons in ihrer ganz bestimmten Art, in bestimmter Haltung, z. B. zu Gericht sitzend oder vor dem Volke sprechend — und in solcher Weise die irgend eines hervorragenden Mannes[1].»

Was hier der Skulptur als Vorwurf zugewiesen wird, sind die zwei Momente des Begriffes Mensch: der Mensch überhaupt, als Gattung, kann nur gedacht werden. Von ihm in seiner Allgemeinheit kann man nur alle besonderen, individualisierenden Bestimmungen verneinen. In der Wirklichkeit aber findet sich nur dieser und jener Mensch, der in seiner Besonderung, die ihm einen bestimmten Charakter, eine bestimmte Situation zuerteilt, im Gegensatz zur Allgemeinheit seines Begriffes steht. Omnis determinatio est negatio. Wenn Alberti den Begriff des Menschen zum Gegenstand eines Kunstwerkes erhebt, so konnte er bei seiner mangelhaften Einsicht in das Wesen des Schönen nicht weiter die Berechtigung dazu herleiten. Was er verlangt, das Allgemeine, den Begriff, der in der Wirklichkeit nicht anzutreffen ist, der Kunstform rein einzubilden, und so im Besondern wirklich zu machen, diese seine Forderung genügt der Schönheit und ist Beruf der Kunst.

Kann ebenso das Porträtmäßige, Individuelle Gegenstand der Kunst werden? Darauf gibt Alberti mittelbar Antwort, wenn er beobachtet, «daß jeder Einzelne jedem Andern innerhalb derselben Gattung stehenden überaus ähnlich sei. Andererseits aber wird man in der ganzen Menschenzahl keinen finden, dessen Stimme einer andern Stimme, dessen Nase einer andern gleiche und so fort[2]».

---

[1] Vgl. d. stat. S. 175.
[2] Vgl. d. stat. S. 175.

Also, Gegensatz zu seinem Begriffe und Einheit mit ihm binden sich in einem Individuum. Hält er das Widerstreitende zusammen und beharrt in seiner Menschlichkeit wie in seiner Individualität, so ist er ein vernünftiger Gehalt für die Kunst und besonders für die beharrlichste, die plastische Form. Nicht zufällig verlangt Alberti einen ausgezeichneten Menschen, einen Cato oder Caesar, die vollauf jenen Bedingungen, die freilich nicht von ihm ausgesprochen werden, nachkommen.

Wenn er auch nicht die Geeignetheit seines Inhaltes für die Kunst überhaupt untersucht, so verfolgt er doch scharfsinnig ihre Angemessenheit für die plastische Form. Deshalb stellt er fest, «daß du die Gesichtszüge derer, welche wir als Knaben gesehen, dann als Jünglinge gekannt, und die du auch als Männer erblicktest, jetzt sogar, nachdem sie Greise geworden, zwischen andern herauskennst, obschon das Alter ihre Züge im Laufe der Zeit stark änderte. Darnach muß sich an den Formen des Körpers etwas finden, was sich in der Zeit verändert, etwas aber, das ihm völlig angestammt und angeboren ist, wodurch er beständig fest und unveränderlich in der Gattungsähnlichkeit verharrt[1]». Das Substantielle des Menschen erscheint einmal als Gattungsähnlichkeit sowohl an den verschiedenen Körpern als das Gemeinsame, wie an demselben als das Beharrliche, das ihm in seinem Wechsel zugrunde liegt. Aus ihm muß sich die Form für den ewigen Begriff des Menschen ergeben. Und wie im einzelnen die Gattungsähnlichkeit ebenfalls sich behauptet, so erscheint an ihm der besondere Charakter als individuelle Gestalt beharrlich in der Zeit seines Bestehens. Diese Substantialität der allgemein menschlichen, wie der charakteristischen Gestalt befähigt beide, in der zeitlosen plastischen Form ein wahres Dasein zu finden, ist also ein der Skulptur gemäßer Vorwurf.

Wenn man die Inhaltsbestimmung Albertis, das allgemein Menschliche und das porträtmäßig Besondere unhistorisch wertet, so muß man ihr vorwerfen: sie sei zu leer geblieben und schlage deshalb bei näherer Betrachtung in das Formale von Gattung und Einzelwesen um. Der Vorwurf fällt aber im historischen Zusammenhang wenig ins Gewicht. Denn wo wäre vor Alberti überhaupt eine Inhaltsbestimmung versucht worden; wo würde sie in der Renaissance aufgenommen oder gar vertieft? Das Altertum sah nur in der Gestaltung des schönen Körpers die Aufgabe der Skulptur. Erst wo Alberti

---

[1] Vgl. d. stat. S. 175.

seinem Begriff des Menschen die Form verleiht, kann er an Gegebenes anknüpfen.

### Die Form der einzelnen Plastik.

Er hatte aber einen zwiefachen Gehalt im Skulpturwerk zu verkörpern. «Solch doppeltem Ziele entspricht die Messung und die Grenzbestimmung[1]. Zwischen der Messung also, über die wir oben handelten, und der Grenzbestimmung ist der Unterschied, daß die Vermessung uns das zur Kenntnis bringt und bestimmt, was von der Natur den Lebewesen unveränderlich eingepflanzt wurde und was allgemein vorkommt, wie es die Breite oder die Dicke der Glieder sind, die Grenzbestimmung aber die zufälligen Veränderungen der Gliedmaßen, wie sie durch die Stellung der Teile infolge der jeweiligen Bewegung hervorgebracht werden[2].»

Demnach sind die allgemeinen, unveränderlichen Proportionen der Ausdruck des Ewig-Menschlichen. Doch schwanken die Verhältnisse in Wirklichkeit innerhalb ihrer festen Grenzen. Soweit diese Schwankungen willkürlich sind, wird es Problem, sie durch Gesetze zu bändigen. Denn darin stimmen alle überein, daß die Schönheit des Körpers in der Notwendigkeit seiner Verhältnisse beruhe.

Doch woher die Erkenntnis der Notwendigkeit gewinnen? Wer bei einem abstrakten Schönheitsbegriff stehen blieb, fand die schöne Gliederung in der Gesetzmäßigkeit. Ein einheitliches Maß, das übersichtlich die Teile zusammenfaßte, verlieh unbestreitbar der architektonischen Form ihre Schönheit; um so zuversichtlicher mochte man es auch für die Skulptur fordern. Bezeichnenderweise stellte Polyklet, ein Bildhauer, der zugleich Architekt war, die erste Proportionslehre für die Plastik auf[3]. Die verwandten Ausführungen Vitruvs[4] haben so nicht den Vorzug der Originalität, wohl aber den des weitreichendsten Einflusses. Schon Alberti empfängt ihn: in dem Traktat über die Malerei, seinem frühesten kunsttheoretischen Werk, behauptet er, die Natur hätte dem Menschen klare Maßverhältnisse verliehen, und wünscht, nicht den Fuß, wie Vitruv, sondern

---

1 Vgl. d. stat. S. 175, 177.
2 Vgl. d. stat. S. 189.
3 Walter, S. 42 ff.
4 Walter, S. 45.

das bedeutendste Glied, den Kopf, als Maßeinheit zugrunde zu legen[1]. Und so unbefangen verharrt er noch in seinem Buch über die Architektur in dieser Konstruktion, daß er nicht eine Uebertragung der Gesetzmäßigkeit vom Gebäude auf den Organismus annimmt, sondern im Organismus ihre erste natürliche Existenz voraussetzt. «Aber wie in einem Lebewesen Kopf und Fuß, kurz, jedes Glied zu den andern Gliedern und der Gesamtheit des Körpers in Beziehung stehen muß, so müssen auch in einem Gebäude . . . alle Teile des Verbandes sich entsprechen etc.[2].» Doch mußten antike Proportionsstudien schon vor Alberti aufgelebt sein. Der einzige frühere Kunsttraktat seiner Epoche, der des Cennini, bringt ähnliche Verhältniszahlen. die jedoch die Roheit der vitruvianischen dadurch vermeiden, daß nicht das ganze Gesicht, sondern ein Drittel Maßeinheit wird. Ein weiteres ästhetisches Anzeichen, in der Renaissance und nicht im Mittelalter entstanden zu sein, besitzt das Buch nicht; doch hätte es kein auffälligeres wählen können. Denn niemand bemüht sich in der Renaissance um die Schönheit des Menschen, ohne sie von der Proportion zu erhoffen. Wie für die frühen Schriften eines Lionardo, Filarete oder Gauricus, so gilt noch für die späten eines Borghini oder Scamozzi das Evangelium einfacher Verhältnisse. Die Liste aller Orthodoxen, die sich zu gleichen oder ähnlichen Maßen wie Vitruv bekennen, würde bei ihrer Ausdehnung nur statistischen Wert mit sich führen.

Mehr Interesse gewähren die wenigen Abtrünnigen. Und da geht allen voran Alberti. Es ist der einzige Fall, der eine Wandlung in seinen ästhetischen Ansichten verrät. Sie fällt in die Zeit zwischen sein letztes Werk und das Architekturbuch, da er offenbar, was ihm in der Theorie so einleuchtend schien, im Experiment nachprüfte und widerlegt fand. Die Tabelle, die er seiner Skulptur anhängt, will einen Kanon geben, und dennoch findet sich in den genauen Messungen durch Fuß, Zoll und Linien nichts mehr von der Uebersichtlichkeit, die Alberti richtig als Schönheit der Proportion erkannte. Daß aber die Schönheit des Menschen von ihr abhinge, davon verlautet kein Wort mehr. An die Möglichkeit einer allgemeinen Formenschönheit glaubt er, das beweist sein Kanon. Wie aber gewinnt er ihn? Polyklet war der Schönheit des arithmetischen Mittels, der Normalmaße, in seinem Kanon gefolgt[3]. Somit wandte er die hellenische Regel an,

---

[1] Vgl. d. pict. S. 113.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[3] Walter, S. 44.

die in der mäßigen Mitte die Schönheit findet. In der Praxis muß er selbständiger verfahren sein als in der Theorie; denn jene lieferte ihm eine schöne Form, diese aber hätte nur — auch bei den Griechen — einen recht durchschnittlichen Normaltyp liefern können. Alberti, der jene Methode übernimmt, vervollständigt darum mit gutem Grunde ihre Theorie. «So haben auch wir eine größere Zahl von menschlichen Leibern, die nach dem Urteil von Erfahrenen von großer Schönheit waren, ausgewählt und von ihnen die Maßverhältnisse genommen. Diese verglichen wir dann untereinander, und indem wir dabei alle verwarfen, die unter einer bestimmten Grenze blieben oder über sie hinausgingen, behielten wir nur jene Maße, welche das übereinstimmende Resultat vieler Exempeden als mittleres ergab[1].» Dem allgemeinen Begriffe des Menschen kann nur eine allgemeine Form genügen; das sind aus den gewählten schönen Körpern die vielen mittleren, denen gegenüber die extremen als individuelle Abweichung erscheinen. Es ist die richtige Folge aus dem reichlich allgemeinen Gehalte, wenn die Form schlechthin durch die mittleren und schönen Körperverhältnisse bestimmt erscheint. Seine Methode ist einwandsfrei, da sie die geforderte Gattungsähnlichkeit herausstellte. Aber woher kommt die Schönheit? Jene Methode mäßigt sie wohl und paßt sie dem allgemeinen Gehalt an, und behält so für sie ihre Bedeutung, aber sie erzeugt die Schönheit nicht. Hier entweicht Alberti der Aesthetik: das übereinstimmende Urteil vieler bezeichnet die schönen Körper; an Stelle der mangelnden Erkenntnis tritt der vernünftige Instinkt. Der Normaltyp reichte ihm nicht aus; aber andrerseits hatte er seinen Begriff des Menschen zu leer gelassen, um dessen Gestalt bis ins einzelne notwendig aus ihm hervorgehen zu lassen. Doch muß es hoch bewertet werden, daß er nicht um dieser Notwendigkeit willen zu der gewaltsamen formalen Gesetzmäßigkeit greift, sondern seine Fähigkeit verneinend, weiter rational vorzugehen, sich auf den Instinkt beruft.

Die schöne Freiheit, mit der er die Gesetzmäßigkeit fahren läßt, wiederholt sich nicht in der Renaissance. Die wenigen, die über die größte Einfachheit hinausgehen, tun es nicht ohne das heimliche Gefühl von einer Ketzerei. Es sind bezeichnenderweise Künstler, die durch ihre Kunstübung an der Gültigkeit des Gesetzes irre werden mußten. Lionardo wagt sich nicht über einen geschickten Kompromiß hinaus: die Längenmaße sollen die reinen Proportionen bewahren, die

[1] Vgl. d. stat. S. 201.

andern Dimensionen nur dem Ausdruck des Gegenstandes Rechnung tragen[1]. Auch Pacioli gestattet, wohl unter dem Eindruck von Lionardos Entscheidung, gelegentlich von der rationalen Proportion abzuweichen, doch mit dem Bewußtsein, daß die Form statt von Notwendigkeit, von der Willkür des Künstlers geregelt werde[2] — eine Alternative, die sich Albertis reiner Instinkt nicht träumen läßt. Die gleiche Befangenheit verrät Vasaris Selbstbetrug, zunächst um der Schönheit willen die einfache Proportion zugrunde zu legen, um dann, wo es besser scheint, abzuschneiden oder anzustückeln[3]. Lomazzo schließlich bringt einfache wie komplizierte Proportionsstudien, ohne über das Rationale oder Irrationale seiner Maße nachzudenken[4]. Zu seinen komplizierten Maßen mochte ihn wohl Alberti, auf jeden Fall aber Dürer, ermutigt haben, dessen Arbeit er nennt. Dieser gibt sich Rechenschaft darüber, wie seine Maßangaben, die mit der schönen Einfachheit ihre formale Notwendigkeit verloren haben, nicht länger zu begründen sind[5]. Er erlebt, wie die tieferen Geister seiner Zeit, die Tragik der Negation: die ungenügende formale Schönheitsbestimmung zu überwinden, ohne schon die Notwendigkeit der Form aus dem Inhalt begreifen zu können. Bis die plastische Gestalt aus ihrer höheren Einheit, der ideellen des Geistes erkannt wurde, mußten fast drei Jahrhunderte vergehen. Den verneinenden Fortschritt zu dieser Erkenntnis unternahm als erster Alberti.

Die zweite Inhaltsangabe gehört ihm ganz allein, so daß für sie ein Vergleich nicht in Betracht kommt. Im Gegensatz zu der formalen Bestimmung für die rein menschliche Gestalt, zu den allgemeingültigen Verhältnissen, nennt er für das Porträt wesentlich: die zufälligen Veränderungen der Gliedmaßen, wie sie durch die Anordnung der Teile infolge der jeweiligen Bewegungen hervorgebracht werden. Aus dieser Gegenüberstellung schließe ich, daß er sich die ideale Gestalt in Ruhe denkt, da jede Bewegung als zweckbestimmt oder charakterisierend in ihrer Vergänglichkeit eine Besonderung bedeutet, die Ruhe aber in sich, wie sie den griechischen Göttern eigen ist, der Ewigkeit des Gehaltes entspricht. Bestimmte Menschen sehen wir aber «in ihrer ganz bestimmten Art, in bestimmter Haltung», wie sie ihrer Sonderheit wesentlich, mit ihr aber vergänglich ist. Wollen wir

---

1 Lionardo, S. 145 ff.
2 Pacioli, S. 299.
3 Vasari, S. 150 f.
4 Lomazzo, S. 40 ff.
5 Dürer, Q. f. K. III. S. 62.

nicht einen Cäsar ins Göttliche steigern und nur das Ewige in ihm veranschaulichen, — eine Möglichkeit der Porträtgestaltung, an die Alberti nicht denkt — so haben wir ihn als begrenztes Individuum, in begrenzter Situation, «zum Beispiel zu Gericht sitzend oder vor dem Volke sprechend», darzustellen.

Ueber die formale Komposition, die Gliederung der Form durch ihre Teile, findet sich in diesem Traktat kaum etwas. «Linien und Flächen verbessernd und vervollkommnend[1]» heißt es nur, erreiche man die erstrebte Gestalt. Die Führung der Umrißlinien, wie sie sich für die verschiedenen Gesichtspunkte ergeben, und die Zusammenfügung der Flächen sind wichtige, doch nicht alle Bestandteile der Komposition. Auch wird nichts über die Weise ihrer schönen Bildung, zum Beispiel durch ein Schema oder weiche Uebergänge, ausgesagt. Weit ausführlicher bespricht Alberti die Komposition in der Malerei. Da deren Elemente zum Teil mit denen der Plastik zusammenfallen, so wird die Besprechung jener Abhandlung einiges ergänzen.

Es hielt nicht schwer, den wenigen Schriften der Renaissance, die ausschließlich die Skulptur abhandelten, den Traktaten des Gauricus und Cellini, wie dem Kapitel vor Vasaris Lebensläufen, den Vorrang abzugewinnen. Auch das Material, das sich aus den Vergleichen zwischen Skulptur und Malerei ergab, stürzt Albertis Herrschaft nicht. Zur allgemeinen Form brachte es wesentliche Ergänzungen; im weiteren aber blieb Alberti allein. So beiläufig und wortkarg er sich in der «Skulptur» auch äußert, so gern zugestanden wird, daß seine Aeußerungen mehr umfassen als er erfaßt, sie dringen in ein Gebiet ein, das vor ihm so gut wie unberührt geblieben war.

[1] Vgl. d. stat. S. 169.

# DIE MALEREI.

VON dem Verhältnis, in dem der Traktat über die Malerei zu früherer Literatur stehen konnte, bezeugt Alberti selber, daß er «nicht Geschichten vortrage wie Plinius, sondern von neuem eine W i s s e n s c h a f t der Malerei aufrichte, von der in unsrer Zeit keine Schrift überliefert ist, etc.[1] Wenn jemals darüber geschrieben wurde, so habe ich diese Wissenschaft aus der Unterwelt hervorgeholt; oder wenn niemals darüber geschrieben war, so zog ich sie vom Himmel herab[2].» Wer beobachtet hat, wie häufig Humanisten aus Unvermögen im Bunde mit krankhafter Ruhmsucht alte Werke, die sie versteckt genug glaubten, ausschlachteten, der würde es wohl unkritisch schelten, dem triumphierenden Bekenntnis Albertis blindlings zu trauen. Aber dieses braucht eine kritische Sichtung nicht zu scheuen: eine Wissenschaft, wie Alberti betont, eine Kunsttheorie kann man weder die Geschichten des Plinius, noch die Schilderungen des Philostrat heißen; und bei den großen Philosophen geht es der Malerei nicht besser als der Skulptur. Auch geschieht dem Traktat des Cennini, der früher in der Renaissance als Alberti den gleichen Gegenstand behandelt, kein Unrecht, wenn man ihn übergeht; denn abgesehen von seinen Proportionsangaben findet sich in seinen Rezepten nichts von wissenschaftlichem Wert. Bedeutungsvoller als in den vorigen Kapiteln wird sich aber der Beitrag erweisen, den die Renaissance diesem Werke ihres großen Pfadfinders hinzufügt. Das darf man von vornherein erwarten, weil über keine andere Kunst so viel theoretisiert wurde.

---

[1] Vgl. d. pict. S. 93.
[2] Vgl. d. pict. S. 137.

## Die Wertung der Malerei.

Das Werk «De pictura» entstand zu einer Zeit, da die Kunsttheorie noch Problem war. Diese aktuelle Bedeutung erklärt aber nicht allein, warum es an Ausführlichkeit und Wert «De Statua» übertrifft. Der Geist, der sich in der Kunst damals versinnlichte, fand seine entsprechende Form in der Malerei. Alberti, der sich ihrer Bedeutung bewußt war, fragte nicht nach dem Grunde solchen Uebergewichts, sondern ließ sich an der Tatsache genügen. So können seine Worte nicht verwundern, die einen historisch beschränkten Vorrang zu einem sachlichen machen. «Es urteilt Trismegistes, ein alter Schriftsteller, daß die Malerei und die Skulptur zusammen mit der Religion geboren wurden. Aber wer könnte hier leugnen, daß die Malerei es ist, die in allem Oeffentlichen und Privaten, Profanen und Heiligen sich das Ehrenvollste angeeignet hat, so daß mir von den Sterblichen nichts wie sie geachtet scheint[1].» Die Malerei, der das Irdische wie das Göttliche angehört, soll der Skulptur überlegen sein, die im wesentlichen an die Religion gebunden ist. Alberti behauptet in seiner Zeit mit Recht, daß die Kunstgattung über die andern triumphiert, welche die Totalität des Natürlichen und Geistigen darzustellen vermöge; doch daß eben die Malerei dazu befähigt ist, und daß eben dieser universelle Inhalt damals der Kunst aufgegeben war, wird von ihm nur vorgestellt und nicht begriffen. Immerhin bleibt jenes Argument, das den Inhalt der Malerei ins Feld führt, unter seinen andern das gewichtigste.

Denn das nächste kann nur eine verstandesmäßige Abstraktion genannt werden, die auf Grund der Zeichnung die anderen Künste der Malerei unterwirft. «Und wer zweifelte daran, daß die Malerei die Lehrerin oder doch kein geringer Schmuck der Künste sei. Ich glaube, der Architekt nahm vom Maler die Architrave, die Basen, die Kapitelle, die Säulen, Giebel und ähnliches; und die Kunstregel des Malers beherrscht alle Handwerker und Bildhauer, jede Werkstätte und jedes Atelier[2].» Historisch läßt sich solche Stelle ausbeuten, psychologisch ist sie dafür charakteristisch, wie stark das Bewußtsein einen augenblicklichen Inhalt gegen andere isolieren kann; philosophisch bleibt sie wertlos. Zugunsten der Malerei wird auch die Popularität angeführt[3], die alles Zeitgemäße beglückt; doch

---

[1] Vgl. d. pict. S. 93.
[2] Vgl. d. pict. S. 91.
[3] Vgl. d. pict. S. 97.

auch bei ihr braucht die Aesthetik nicht stehen zu bleiben. Schließlich gibt noch die malerische Technik einen Grund her, wenn nicht die Malerei über die Skulptur, so doch den Maler über den Bildhauer zu stellen: «Ich wenigstens bevorzugte immer den Geist des Malers, weil er sich in schwierigeren Aufgaben betätigt[1]». Das hieße, vom subjektiven Gebiete des Machens ins objektive der Kunst übersetzt: die allgemeine malerische Form ist künstlicher als die plastische. Doch ehe man so zu deren Wesen sich führen läßt, müssen Albertis Werturteile historisch betrachtet werden.

Den universellen Gehalt der Malerei hob Plato zuerst hervor[2]. Ausgenutzt für ein Uebergewicht der Malerei wird er, glaube ich, zuerst von dem älteren Philostrat[3]. Was Alberti sonst für die Malerei ins Treffen führte, entstammt seinem Geiste, entsprang dem Geist der Renaissance schlechthin. Dementsprechend nahm die Folgezeit, die Tieferes von ihm vernachlässigte, besonders lebhaft seine Werturteile auf. Lionardo unterdrückt deren keins[4]. Mit besonderer Ueberredungskraft vertritt er die Ueberlegenheit der malerischen Technik, die sich dadurch mehr von der Natur befreie, daß sie den Schein da erzeuge, wo die Skulptur das natürliche Sein übernehme. Treffende Bestimmungen der allgemeinen malerischen Form, die Alberti, wenn auch etwas unentwickelter, sachlich ausführt, werden von Lionardo vor den Triumphwagen der Malerei gespannt. Ein neues Argument, das die Renaissance nicht zu ihrem Ruhme produziert, führt Filarete auf: die Malerei überragt die anderen Künste wegen ihrer täuschenden Naturwahrheit[5]; die Natürlichkeit als Schönheit tritt in Kraft. Schon der ältere Philostrat betont die große Naturähnlichkeit jener Kunst; doch hält er noch für nötig, den täuschenden Schein als unschädlich und angenehm zu rechtfertigen[6]. Dazu war die Renaissance zu unbefangen ihrem Prinzip der Naturnachahmung gegenüber. Es konnte, ohne verdächtigt zu werden, die wunderlichsten Blüten treiben; seinetwegen stellt Hollanda, der auch Albertis technisches Argument anführt, die Malerei an erste Stelle. Am göttlichsten wird sie sein, wenn sie nur ein Naturding, gleichgültig welches, ganz treu nachbilde[7]. Ebenso unverzagt zieht

[1] Vgl. d. pict. S. 95.
[2] Walter, S. 455.
[3] Walter, S. 823.
[4] Lionardo, S. 26, 39, 46.
[5] Filarete, S. 627 f.
[6] Müller, S. 325 f.
[7] Hollanda, S. 61, 117.

Jacopo da Pontormo seine Konsequenz. Im Jahre 1546 — als Benedetto Varchi durch Rundfragen eine anwachsende Literatur jenes Wettkampfes veranlaßte — erklärte er die Malerei für minderwertiger, weil sie die Natur übertreffen wolle, in zwei Dimensionen schaffend, was jene nur in dreien zu Wege brächte[1]. Verschiedene, die den Vorrang der Malerei behaupteten, beriefen sich auf die Autorität Albertis. So Lomazzo, da er am Ende des sechzehnten Jahrhunderts keinen klangvolleren Namen zu finden wußte[2]. Und bei Borghini treten Alberti und Castiglione als Autoritäten nebeneinander[3]. Ja, er wird noch von Bresciani im Jahre 1695 als Zeuge für die Malerei aufgerufen[4]. Doch war nicht alles Partei; Bronzino wählte den glücklichsten Weg, dem Streit zu entrinnen, in den ihn Varchis Anfrage brachte. In der Weise Kants stellt er These gegen Antithese, damit sie ihre unbefugten Ansprüche auf Hegemonie gegenseitig vernichten[5]. Andere folgen ihm darin und besonders schön entwickelt Vasari dies Spiel[6].

### Die allgemeine malerische Form.

Für Alberti bedeutete die Wertfrage nicht mehr als eine Einleitung, die zum wesentlichen lenkt. Mit ganz anderer Breite behandelt er darum die allgemeine malerische Form, die vor ihm nicht beachtet wurde. «Die Aufgabe des Malers bestimme ich dahin, die Flächen, die er an einem Körper sieht, auf einer Tafel oder Wand so mit Linien zu umreißen und mit Farben zu tönen, daß sie bei einer bestimmten Entfernung und bei einer bestimmten Lage des Augenpunktes den Körpern sehr ähnlich und plastisch scheinen[7].» Es könnte für sinnlose Willkür erklärt werden, daß die Körper auf einer Fläche dargestellt werden sollen, um in deren zwei Dimensionen ihr materielles Dasein zu verlieren. Doch sieht Alberti solche Gestaltungsweise in der Natur vorgebildet: «Was sonst wolltest du das Malen nennen, als dort den Spiegel der Quelle ähnlich in der Kunst festzuhalten[8]». Das Bild der Dinge, wie es sich

---

1 Bottari, I. S. 360 ff.
2 Lomazzo, Trattato etc., S. 34.
3 Borghini, S. 47.
4 Guhl, Bd. II. S. 370.
5 Bottari, Bd. I. S. 364 ff.
6 Vasari, S. 94 ff.
7 Vgl. d. pict. S. 143.
8 Vgl. d. pict. S. 93.

in der Quelle und im Auge spiegelt, die Gestalt der Körper, wie sie von einer Seite gesehen wird, soll in der Form der Malerei e r - s c h e i n e n. So fordert Alberti von der Technik vor allem, den Schein der Körperwelt hervorzurufen[1] und gibt die Mittel dazu in den «Prinzipien» der malerischen Form. «Ich glaube nicht, daß man vom Maler unendliche Arbeit verlangt, aber wohl erwartet man von ihm ein Gemälde, das plastisch s c h e i n e und dem Vorbild ähnlich[2].» Das Wesen der allgemeinen malerischen Form wird von ihm so scharf definiert, daß am Ende der Renaissance Lomazzo nichts Besseres zu tun weiß, als seine Definition zu übernehmen[3]. Freilich verallgemeinert er sie; denn wo Alberti nur von der «Tätigkeit des Malers», vom «Malen» und von «Arbeit» redet, setzt er die Malerei schlechthin. Ebenso glaubt Lionardo, der einzige, der noch etwas über die malerische Form ausmacht, die Malerei selber in ihr zu begreifen: «Die Malerei ist eine Zusammensetzung von Licht und Dunkelheit, mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben zusammengemischt[4]». Wie ungenügend er damit auch die allgemeine Form, geschweige denn die Malerei, bestimmt, lehrt ein Vergleich mit den richtigen Worten Albertis.

Da das Ziel plastischer, ähnlicher Gestaltung nur durch Einsicht in das W e s e n des K ö r p e r s zu erreichen ist, untersucht Alberti dessen Eigenschaften, sie in stetige und zufällige teilend. «Von den Eigenschaften gehören einige der Fläche so beharrlich an, daß man sie nur mit dem W e s e n der Fläche ändern kann[5].» Er nennt die beiden wesentlichen Eigenschaften die Umgrenzung oder Saum, und den Flächenrücken, der eben, konkav oder konvex geformt sein kann[6]. Als Aenderungen, die nicht das Wesen des Körpers berühren, weil sie z u f ä l l i g e Eigenschaften betreffen, gelten der «Wechsel des Orts und der Beleuchtung»[7].

Hier handelt es sich nur um die Bedeutung der festgestellten Eigenschaften für die malerische Form. «Man teilt die Malerei in drei Teile, eine Gliederung, die ich der N a t u r entlehnt habe[8].» Ist das der Fall, so müssen die angegebenen Teile den Merkmalen der

[1] Vgl. d. pict. S. 33.
[2] Vgl. d. pict. S. [illegible]
[3] Lomazzo, S. 10
[4] Lionardo, S. 203.
[5] Vgl. d. pict. S. [illegible]3.
[6] Vgl. d. pict. S. 55.
[7] Vgl. d. pict. S. 57.
[8] Vgl. d. pict. S. 99.

Körper entsprechen. «Wenn die Malerei Sichtbares darstellen will, so frägt sich, w i e wir etwas sehen. Ich fange damit an, etwas zu sehen; Gegenstand nenne ich das, was einen Raum erfüllt. Der Maler, der diesen Raum umschreibt, wird die Umgrenzung durch seine Linienführung einen ‚U m r i ß' nennen[1].» Das Wesen der Körperform ist die Begrenzung des Raumes. Will man einen Körper bildend bestimmen, so kann das nur durch die stetige Eigenschaft, durch die er selbst bestimmt ist, geschehen. Die objektive körperliche Grenze wird in der Malerei zwar zur ebenen Projektion, zum Umriß, hält aber dennoch das Wesen der Form fest.

Es tritt bei dieser Umreißung zweierlei ein, was Alberti sich nicht ganz zum Bewußtsein bringt. Der Körper verliert einmal seine Realität in der Projektion, die zugleich seine stetige Form bewahrt. Zum andern muß er, so in die Idealität erhoben, auf ein Subjekt, für das er ist, Bezug nehmen und darum zugleich akzidentiell in einer bestimmten Ansicht, in einer bestimmten Entfernung gefaßt werden. «Da von den Oberflächen einige klein, wie jene der Lebewesen, andere groß sind, wie bei Gebäuden und Kolossen, so ist die Kontur nichts anderes, als das b e s t i m m t e V e r h a l t e n in der Zeichnung des Flächenraumes[2].» Damit treten alle Gesetze der Linearperspektive in Kraft, die den Schein der Raumtiefe für einen bestimmten Augenpunkt erwecken sollen. Sie geben die Körperform in Beziehung auf das Subjekt und sind der zweite Teil in der Gliederung, die Alberti von der Natur entlehnen will. «Bei weiterer Betrachtung (nachdem zuerst der Umriß losgelöst erfaßt wurde) erkennen wir, wie sich die verschiedenen Flächen des gesehenen Körpers zueinander verhalten und deren Verzeichnung an ihren Orten wird der Künstler ‚Komposition' nennen[3].» Natürlich versteht er unter Komposition auch das Verhältnis verschiedener K ö r p e r zueinander, wie klar aus einem Absatz hervorgeht[4]. Die Aufgabe dieser Komposition, die mit dem Umriß unter den Oberbegriff der Zeichnung fällt, läßt er reichlich dunkel. Offenbar soll durch sie die dritte Dimension angedeutet werden. Während der Skulpturkörper den Raum wie ein natürlicher Gegenstand begrenzt, hebt die Malerei ihn auf und muß ihn deshalb scheinen lassen, wenn ihre Körper räumlich bestimmt wirken sollen. Den Schein soll eben jenes Verfahren der Komposition

---

[1] Vgl. d. pict. S. 99.
[2] Vgl. d. pict. S. 105.
[3] Vgl. d. pict. S. 99.
[4] Vgl. d. pict. S. 95.

erzeugen, «durch das die Teile des Gemäldes einander zugeordnet werden[1]». Welche Möglichkeiten der Raumv e r t i e f u n g im einzelnen bestehen, das läßt er offen. Den Raumwert, den verschiedene Körper durch ihre Lage zueinander erzeugen, die Raumschichten, stellt erst Lionardo auf. Der Raumwert, den ein einzelner Körper durch die Verkürzung gewährt, wird noch später von der Renaissanceliteratur für die Theorie entdeckt.

Die Möglichkeiten aber, welche die Perspektive der Körper-g r ö ß e eröffnet, die Schranken, die sie ihr setzt, vernachlässigt Alberti nicht. Da die Form der Zeichnung nur durch die V e r h ä l t n i s s e der Körper in sich und untereinander bestimmt wird, so müssen diese Verhältnisse richtig sein. Für die Richtigkeit aber ist es gleichgültig, ob die Bildgröße der Naturgröße entspreche. Das erklärt Alberti so: «Sie (die Philosophen) versichern: wenn Himmel, Sterne, Meer und Berge, und alle Lebewesen, wie Körper durch Gottes Willen um die Hälfte kleiner würden, sie uns doch in nichts verringert erschienen. Denn die Begriffe groß, klein, lang, kurz, breit, schmal, hell, dunkel, erleuchtet, finster und Aehnliches sind derart, daß man sie nur durch Vergleich erkennt. Da sie den Dingen fehlen wie anhaften können, pflegen die Philosophen sie Akzidenzien zu nennen. — Kraft des Vergleiches zeigt sich, was gleich, was größer und was kleiner ist[2].» Da es also nur relative Größe gibt, darf auch der Maßstab für die Bildproportionen größer oder kleiner gewählt werden.

Ein M a ß s t a b muß gegeben sein wegen dieser Relativität, und Alberti sucht ihn. «Man vergleicht immer mit dem bekanntesten[3]. Das macht verständlich, daß Gegenstände, in welch kleinem Maßstab sie auch gemalt sein mögen, im Vergleich zum M e n s c h e n, der dort gemalt wurde, groß oder klein erscheinen werden[4].» Seine Beispiele zeigen, daß er die künstlerischen Möglichkeiten der relativen Größe vollkommen erfaßt, doch fallen sie im einzelnen der Freiheit künstlerischer Produktion anheim. Wenn auch die Größe des Maßes nicht festliegt, so doch die Größen v e r h ä l t n i s s e. «Es wäre ein Fehler, wenn bei gleicher Entfernung einer (Mensch) größer als der andere wäre, oder die Hunde sich mit den Pferden messen könnten

---

[1] Vgl. d. pict. S. 105.
[2] Vgl. d. pict. S. 77.
[3] Vgl. d. pict. S. 77.
[4] Vgl. d. pict. S. 79.

oder — was ich oft sehe — Menschen im Gebäude wie in einem Käfig eingesperrt erschienen etc.[1]»

Bei aller Freiheit, die Alberti der Wahl des Maßstabes läßt, setzt er doch mit gutem Grunde eine untere Grenze fest, sich gegen die Miniaturmalerei wendend. Vielleicht kannte er die Worte des Malers Nikias, die Demetrius überliefert: man müsse nicht die großen Massen der Natur in kleine Scheidemünze umsetzen[2]. Jedenfalls trifft er mit ihm zusammen: «Solchen Ruhm mögen unsere Maler den Gemmenschneidern überlassen; sie aber mögen sich in größeren Feldern des Ruhmes ergehen. Wer eine große Gestalt gut malen kann, wird leicht im Handumdrehen solch winzige Sachen gut formen. Doch wer mit diesem kleinen Zierat und Spielzeug seine Hand und seinen Geist abgenutzt hat, der wird in größerem leicht irren[3].» Er erkennt, daß die Gemälde von einer bestimmten Größe abwärts ihre monumentale Bedeutung verlieren und zu ornamentaler Kleinkunst herabsinken. Eines Einflusses, den seine dekorative Bestimmung auch auf ein monumentales Bild ausüben könnte, gedenkt er nicht, bezeichnend genug für seinen Standpunkt, der nur die absolute Kunst anerkennt.

Nicht nur von der Form der Zeichnung, auch von ihrem Material, der gezeichneten Linie, ist die Rede: «Die Umreißung ist nichts anderes als die Bezeichnung des Saumes. Wird sie durch eine zu kräftige Linie gegeben, so wird sie dort nicht das Aufhören einer Fläche, sondern einen Riß erscheinen machen[4].» Da die Linien nur der Ausdruck einer Negation sind, das Aufhören einer Fläche, so müssen sie freilich dürftig ausfallen. Doch geht Alberti nicht, wie Lionardo[5], zu der wahren Konsequenz fort, daß die Linie im fertigen Bild nicht gezeichnet, sondern nur ideell als Kontrast einer Farbe gegen die andere erscheine. Hingegen bleibt die Zeichnung selbständig, so sind die Linien als ihr einziges Material unerläßlich.

Kann aber die Zeichnung selbständige Geltung besitzen? «Weder Komposition noch Farbengebung kann man loben, wenn nicht eine gute Linienführung hinzukommt. Und nicht selten sieht man, daß eine gute Linienführung, nämlich eine gute Zeichnung, für sich reizvoll wirkt[6].» So wird die Zeichnung, welche die beharrliche Eigen-

---

1 Vgl. d. pict. S. 117.
2 Müller, S. 254.
3 Vgl. d. pict. S. 153, 155.
4 Vgl. d. pict. S. 101.
5 Lionardo, S. 90.
6 Vgl. d. pict. S. 101.

schaft des Objektes festhält, zur unentbehrlichen Grundlage jedes Gemäldes. Denn das Akzidentielle, für das Alberti selber Licht und Farbe erklärt, kann nur am Substantiellen erscheinen, während das Substantielle in sich ruht. So wird Zeichnung ohne Farbe, doch niemals Farbe ohne Zeichnung möglich. Dem hatte die Renaissance nichts hinzuzufügen; höchstens begegnet man Anklängen, wie in Vasaris Entwicklung der Zeichnung und seiner Erklärung: wer die Zeichnung nicht hat, der hat nichts[1].

Zugegeben, daß die Zeichnung das Wesentliche des Körpers festhält, genügt sie darum dem Wesen der Malerei? Das war wohl kaum die Meinung des Aristoteles, als er den charakterisierenden Wert der Zeichnung so hoch betonte[2]. Das darf man auch Alberti nicht unterschieben, der von der Malerei erwartet, «daß sie plastisch scheine[3]». Die Zeichnung vermag mit ihren abstrakten Linien aber nur die Körperlichkeit anzugeben, nicht zu versinnlichen. Will man darum das Prinzip des Scheinens feststellen, so verrät es sich in den Worten selber schon als das Scheinende, das Licht. Ihm danken wir das Erscheinen des Körperlichen, das «sich uns mit seinen Linien, Lichtern und Schatten zeigt. . . . Jeden Teil, der sich in seiner Beleuchtung von einem beschatteten absondert, muß man als eine Fläche für sich ansehen[4].» Alle realen Körper der Natur wie der Skulptur können nicht ohne Licht und Schatten als plastisch von uns angeschaut werden. Dies Licht des Raumes trifft aber nicht auf die zweidimensionalen ideellen Körper der Malerei; auch das Licht muß darum in der malerischen Form ideell festgehalten werden. Deshalb kann Alberti dem malenden Kopisten statt eines Gemäldes mehr eine Skulptur zum Vorwurf empfehlen, «weil du von dem Gemälde nur die Technik des Aehnlichmachens erlangst, von der Plastik aber zugleich mit dem Aehnlichmachen die Wiedergabe der richtigen Beleuchtung[5]». Von der Skulptur, die sich vom natürlichen Lichte umspielen läßt, unterscheidet sich die Form der Malerei wesentlich dadurch, daß sie das Licht und damit die Farben uns erscheinen macht.

Den engen Zusammenhang der beiden, auf den bereits Plato hinwies, wenn er das Licht die Bedingung der Farbe nannte[6], betont

[1] Vasari, S. 170, 213.
[2] Walter, S. 728 ff.
[3] Vgl. d. pict. S. 103.
[4] Vgl. d. pict. S. 105.
[5] Vgl. d. pict. S. 155.
[6] Walter, S. 211.

Alberti noch nachdrücklicher. Das ergibt schon seine Gliederung der malerischen Form: «Schließlich unterscheiden wir genauer die Farbigkeit. Da diese unterschiedene Qualität der Flächen vom Lichte abhängt, so können wir sie in der Technik Beleuchtung nennen[1].» Dieser dritte Teil seiner malerischen Elemente ist auch «von der Natur selbst entlehnt». So wird die Beleuchtung, die wir unter den zufälligen Eigenschaften des Körpers trafen, für die Malerei wesentlich. «Es halten sich die Farben aufs Engste an das Licht, um gesehen zu werden; und wie sehr, ersiehst du daran, daß mit dem Licht die Farben verlöschen und mit dem Licht zurückkehren[2]». Eine Theorie aufzustellen, die diesen Zusammenhang erklären könne, weist er nachdrücklich zurück[3]; doch braucht seine Farbenlehre hier wie fernerhin wahrhaftig nicht die Kritik selbst der Wissenschaft unserer Tage zu scheuen. Denn diese muß bestehen lassen, was er — im Gegensatz zu Aristoteles — über die Farben und ihre graduellen Abstufungen ausmacht.

«Die Vermischung mit Weiß ändert nicht die Gattungen, doch bildet sie Arten.» Das ist optisch richtig. «Man sieht, daß mit dem Schatten die Farben dunkeln und mit der Intensität des Lichtes die Farben klarer und leuchtender werden. Das mag den Maler überzeugen, daß Weiß und Schwarz keine wahren Farben sind, sondern nur deren Wechsel hervorrufen[4].» In der Tat kann man das Weiß begrifflich als das Licht selber, als die Möglichkeit aller Farben fassen, zu deren einer es sich an der Materie realisiert und besondert, Schwarz aber als Negation der Farben. «Durch die Mischung der Farben entstehen unzählige andere; doch eigentliche Farbgattungen gibt es nur vier, gleich der Zahl der Elemente, aus denen mehr und mehr Arten entstehen. Die Farbe des Feuers hieße dann das Rot, die der Luft das Blau, des Wassers das Grün, die der Erde das Graue und Aschige. — Also vier Farbgattungen gibt es, die durch Hinzutreten von Dunkel oder Hell, Schwarz oder Weiß, ihre Arten bilden[5].» Diese Lehre Albertis von den vier Grundfarben geht erstaunlich weit über seine Zeit hinaus; sie taucht wieder auf bei Goethe und den großen Anhängern seiner Farbenlehre, Schopenhauer und Hegel. Freilich läßt sich Alberti durch die Analogie zu den vier Elementen ver-

[1] Vgl. d. pict. S. 99.
[2] Vgl. d. pict. S. 65.
[3] Vgl. d. pict. Anm. 8.
[4] Vgl. d. pict. S. 65, 67.
[5] Vgl. d. pict. S. 65.

leiten, statt des selbständigen Gelb die indifferente Mischfarbe Grau einzuführen. Als selbständige Gattungen muß man Rot und Grün, Blau und Gelb zum mindesten nach ihrer physiologisch bedingten Sonderstellung als Gegenfarben ansprechen.

Albertis Farbentheorie erregte in der Renaissance ein wenig von dem Aufsehen, das sie verdient. Aber der spekulative Vorstoß gegen den sinnfälligen Besitzstand der Malerpalette, ihr Weiß und Schwarz als Farben zu rauben, fand auch bei denen, die Alberti vieles glaubten, allein Kopfschütteln. Lionardo erwähnt ihn nur, um Weiß und Schwarz den Grundfarben hinzuzufügen. Er setzt übrigens schon mit feinem Malerinstinkt für das Grau der Erde das Gelb[1]. Auch Filarete beharrt auf sechs Grundfarben und würde Alberti höchstens das Schwarz abtreten[2]. Lomazzo bestreitet sogar, was Lionardo zugibt, daß das Licht die Farben hervorrufe. Dafür verleiht er ihnen, wie Borghini[3], symbolische Werte[4].

Wie viel höher steht Albertis Bemühen, den künstlerischen Wert der Farbe aus ihrem Wesen zu erschließen. Sollen die Farben in der allgemeinen malerischen Form die aufgehobene Materie wieder erscheinen lassen, so müssen sie das Mittel sein, die Körper in ihrer quantitativen und qualitativen Besonderheit vor die Anschauung zu stellen. Deshalb sagt Alberti, «daß Weiß und Schwarz dem Maler Schatten und Licht ausdrücke und daß die andern Farben dem Maler die M a t e r i e bedeuten, der er mehr oder weniger Schatten und Licht hinzufüge[5]». Die eigentlichen Farben sind also die Materie der malerischen Form; an ihr erscheinen erst Licht und Schatten.

Ist es möglich, was ihre Mannigfaltigkeit erstrebenswert macht, die Farben in ihren Beziehungen zu regeln? «Es findet sich eine Freundschaft zwischen bestimmten Farben, so daß sie nebeneinander sich gegenseitig Würde und Anmut verleihen[6]. Anmut wird dann entstehen, wenn eine Farbe sich stark von der benachbarten unterscheidet[7].» Solche Freundschaft kontrastierender Farben gilt für die komplementären. Da diese allein sich ausschließen und im absoluten Gegensatz stehen, so muß ihre Vereinigung im Kunstwerk, wie Rot

---

[1] Lionardo, S. 97.
[2] Filarete, S. 634.
[3] Borghini, II, S. 270.
[4] Lomazzo, S. 190 ff.
[5] Vgl. d. pict. S. 131.
[6] Vgl. d. pict. S. 139.
[7] Vgl. d. pict. S. 137, 139.

zu Grün, Blau zu Gelb, die vollendetste Synthese ergeben. Wie Alberti bei den vier Grundfarben ihren schönen Zusammenhang lockert, so gibt er ihn nur in e i n e m Beispiel der Farbenharmonie : Rot tritt neben Grün und wird von dieser vermittelnden neutralen Farbe mit Blau verbunden [1]. Da kommt Lionardo — von Albertis tiefem Prinzip der Freundschaft kontrastierender Farben ausgehend — einen Schritt weiter : «Direkten Gegensatz bilden : Blau zu Rot und Schwarz zu Weiß . . . das Azurblau zu Goldgelb, Grün zu Rot [2].» Neben die Harmonie der Farbgattungen tritt eine Freundschaft der Kontraste auch bei den Arten mit ihren graduellen Unterschieden : «Die dunklen Farben stehen zwischen den hellen nicht ohne Würde, und ebenso schieben sich die hellen schön zwischen die dunkeln [3].» Dieser Beziehung, die Alberti zum erstenmal ausspricht, und der Lionardo sich anschließt [4], liegt die Verbindung des abstrakten Weiß und Schwarz zugrunde, die sich auch komplementär verhalten. Deshalb durfte sie Lionardo unter den direkten Gegensätzen aufzählen ; doch ist Alberti ihm überlegen, wenn er sie nur i n den Farben, nicht selbständig, gegeneinander stellt. Dazu bringt er — und ihm getreu Lionardo — eine negative Bestimmung. Aus der Skala der möglichen Farben streicht er das Gold. «Mit Farben das Reflexlicht des Goldes nachzuahmen, gewährt dem Künstler mehr Bewunderung und Lob. Auch sieht man auf einer Tafel mit Goldgrund einige Flächen glänzen, wenn sie dunkel sein sollten, und wenn sie hell sein sollten, schwarz wirken [5].» Der Schein des Goldes ist real und damit vom realen Licht und dessen Wechsel abhängig. In der Malerei soll auch das Reflexlicht ideell, das heißt für ein Subjekt sein und dessen bestimmte Stellung. So muß der Glanz, wie vom bestimmten ideellen Licht des Bildes erzeugt, an einen bestimmten Ort gebannt sein.

Dies ideelle Licht darf aber in keinem Bilde fehlen, da es allein den Farben ihr Dasein gibt. «Ich möchte jeden Maler für mittelmäßig halten, der sich nicht auf die Macht versteht, die Licht und Schatten auf jeder Oberfläche besitzen. Ich sage, Gelehrte und Laien werden ein Gesicht loben, das wie gemeißelt aus der Tafel herauszutreten scheint. Hingegen werden sie ein Gesicht tadeln, das keine andere Kunst als gute Zeichnung aufweist [6].» Die einheitliche Quelle und das

---

[1] Vgl. d. pict. S. 139.
[2] Lionardo, S. 100.
[3] Vgl. d. pict. S. 139.
[4] Lionardo, S. 135.
[5] Vgl. d. pict. S. 139.
[6] Vgl. d. pict. S. 133.

Spiel des Lichtes, das Hin und Wieder der Farben, alles, was später Lionardo so gründlich untersuchte, deutet Alberti schon an; doch gehört es im einzelnen nicht hierher. Schließlich beraumt er den Uebergängen des Chiaroscuro Grenzen an, wie seinerzeit dem Größenmaß. Die Wiedergabe von Licht und Schatten findet im farblosen Weiß und Schwarz ihre extreme Darstellungsmöglichkeit. Zu diesem Extrem darf deshalb die Farbe des Körpers selber nicht fortschreiten. «Doch denke man daran, eine Fläche niemals so weiß zu tönen, daß man sie nicht noch weißer machen kann. Selbst wenn du schneeweiße Gewandung gäbest, müßtest du doch noch unter dem letzten Weiß bleiben. Der Maler besitzt nur das Weiß, um den höchsten Glanz einer geschliffenen Klinge, nur das Schwarz, um das tiefste Dunkel der Nacht zu zeigen[1].»

Was Alberti in seinen bedeutungsvollen Darlegungen vermissen läßt, ist die Luftperspektive, und hier hat die Renaissance einmal weitergearbeitet. Bei Lionardo finden sich viele Studien über den Einfluß der Luftschicht auf die Farbe[2]; Vasari gibt knapper aber wissenschaftlicher für jenes Material das Gesetz: Licht und Farbe sollen im Maße der Linearperspektive durch die Raumschichten abnehmen[3]. Auch zu einigen anderen Punkten stellte sich eine Ergänzung ein, die in der Regel von Lionardo kam. Aber Alberti hat den großen Vorzug vor allen, das Wesen der allgemeinen malerischen Form gegliedert und mit andern ästhetischen Problemen der Malerei nicht untermischt zu haben. Das bezeugen seine Definition und sein Wunsch, «daß sich eine gute Zeichnung mit guter Komposition und gutem Kolorit verbinde»[4]. Wie verworren hingegen, wenn Lionardo als Teile aufzählt; «Licht, Dunkelheit, Farbe, Körper, Figur, Lage und Oertlichkeit, Entfernung, Höhe, Bewegung, Ruhe[5]»; oder wenn Borghini gliedert «in Erfindung, in Verteilung, in Gebärden, in Glieder und in Farben[6]».

Es hat sich schon zwischen den Worten ergeben, wie den Elementen der allgemeinen malerischen Form etwas gemeinsam ist, das sie zugleich bestimmt und von der Skulptur unterscheidet: die Rücksicht auf das anschauende Subjekt. «Wenn du nachdenkst, so mußt du einsehen, daß sie (die Maler) weniger durch Hinzufügen und Weg-

---

[1] Vgl. d. pict. S. 135, 137.
[2] Lionardo, S. 114 ff.
[3] Vasari, S. 172, 179.
[4] Vgl. d. pict. S. 133.
[5] Lionardo, S. 39.
[6] Borghini, Bd. 1, S. 58.

nehmen, als mittels ganz eigener Technik bemüht sind, Linien und Farben eines Körpers nachzuahmen, wie sie sich für ihr Auge bieten [1].» Von diesem Auge hängt die Malerei ab und ihre Körper scheinen nur «bei Festhalten einer bestimmten Entfernung, einer bestimmten Beleuchtung, eines bestimmten Augenpunktes und richtiger Lagerung der Gegenstände [2].» Für das Subjekt erst wird die Perspektive zum Raum und die helle Fläche zum einheitlich beleuchteten Körper. Durch das Subjekt sind deshalb die Erscheinungen genau bestimmt: ihre Lage im Raume wie zu andern Gegènständen, ihre Farbe und Art der Beleuchtung sind unveränderlich, gleich der von Alberti vernachlässigten Luftschicht, die ihre Farben beeinflußt. Es ist also charakteristisch für die allgemeine malerische Form einmal, daß ihre Gebilde im Gegensatz zur Skulptur nur für den Beschauer sind, zum andern, daß ihre Gebilde gesondert werden durch Lage, Entfernung, Farbe und Beleuchtung, während die Skulptur an all dies nicht wandellos gebunden bleibt.

### Der Inhalt der Malerei.

So muß der Malerei auch ein anderer Inhalt beschieden sein als der Plastik, der in ihrer Eigenart erst sich wahrhaft herausgestalten kann. Der Geist Christi, der, seiner selbst als der Wahrheit bewußt, den Leib nur zur Erscheinung des Geistigen, zum Schein herabsetzt, wäre ein Inhalt für die Scheingestalten der Malerei. Der Geist der Gemeinde, die Liebe, die sich dem Partikulärsten mitteilt, wäre ein Inhalt für die besondernde Form der Malerei. So wenig wie in der Skulptur darf man hier erwarten, daß Alberti dem Wesentlichen der Malerei ganz auf den Grund käme. Das war schon bei dem Stand der Vorarbeiten eine geschichtliche Unmöglichkeit. Es reichte das Interesse im Altertum auch bei Plato und Aristoteles kaum über die formale Seite dieser Kunst hinaus. Ihre Allseitigkeit war zwar häufig genug hervorgehoben, aber «alles» umfaßt zu vieles, um genügend bestimmt zu sein. Es findet sich trotzdem eine Lehre von Aristoteles, die für Alberti Bedeutung gewann. Die Künste sollen Gefühle nachahmen, heißt es bei ihm [3], ein Ausspruch, dessen Wahrheit noch beschäftigen wird. Aber das innere Gefühlsleben wahrhaft wiederzugeben, sollen nur Musik und Poesie imstande sein; in

[1] Vgl. d. sculpt. S. 171.
[2] Vgl. d. pict. S. 69.
[3] Müller, Bd. 2. S. 6ff. Walter, S. 726ff.

den bildenden Künsten äußere sich das Innere nur durch Zeichen in einem willkürlichen Zusammenhang. Wegen solcher unterbrochenen Verbindung leiht Aristoteles der Form in den bildenden Künsten einen selbständigen Wert und schiebt den Inhalt zum Nebensächlichen. Die Bedeutung des Inhalts zu verkennen, läßt sich Alberti nicht zu Schulden kommen: wie vor ihm schon der ältere Philostrat[1], versichert er vom Bilde, daß «sein erster Ruhm in der Fabel bestehe. Was sie vermag, sehen wir daraus, daß ohne malerische Darstellung die schöne Fabel allein fesselt[2].» Anknüpfend an Aristoteles versucht er, den so hoch bewerteten Inhalt der Malerei zu deduzieren, in einem Gedankengang, der ihm ursprünglich ist.

Das Kriterium der Schönheit fand er darin, «daß jeder Beschauer, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch bewegt und erfreut wird[3]». Es muß also auch ein Gemälde dann schön sein, wenn es ihm gelingt, im Betrachter eine lustbetonte Bewegung auszulösen. «Ein Geschichtsbild wird dann die Seele bewegen, wenn die Menschen im Bilde klar ihre eigene seelische Erregung offenbaren. Denn jene Kraft, die im Aehnlichen mächtig ist, veranlaßt uns, mit den Weinenden zu weinen, mit den Lachenden zu lachen und mit den Leidenden zu leiden. Doch diese Seelenbewegungen erkennt man in den Körperbewegungen[4].» Denn das Gefühl allein, so innerlich es ist, hängt untrennbar mit der Empfindung, der S i n n l i c h k e i t zusammen; so untrennbar, daß kein Gefühl sich im Menschen regen kann, ohne sich sofort angemessen in Ausdrucksbewegungen zu versinnlichen. So eng verbunden — und nicht wie Aristoteles — faßt auch Alberti das Innere und Aeußere: «Doch diese Seelenbewegungen erkennt man in den Körperbewegungen». Da das Gefühl allein befähigt ist, die gemeinsame, geistige Substanz im Aeußern kund zu geben und uns, soweit wir uns empirisch verhalten, diese bewußt zu machen, so ist es allein imstande, Subjekt mit Subjekt u n m i t t e l b a r zu vereinigen. Das gibt die Erklärung für die Macht der Einfühlung innerhalb der Menschen, für «jene Kraft, die im Aehnlichen mächtig ist» und uns veranlaßt, «mit den Weinenden zu weinen». Das gibt die Erklärung für die Notwendigkeit, in der s i n n l i c h e n Kunstform das Substantielle als G e f ü h l erscheinen zu lassen. Gelingt dem Künstler nur, dies zu ver-

---

[1] Müller, Bd. 2, S. 323.

[2] Vgl. d. pict. S. 145.

[3] Vgl. d. pict. 117

[4] Vgl. d. pict. 121.

wirklichen, so ist gewiß, daß «jeder Beschauer, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch bewegt und erfreut wird».

Nun wären die Gefühle aber näher zu bestimmen, die gerade der Malerei eigentümlich sind. Denn auch die Skulptur belebt, wie sie Gefühle weckt, durch sie ihre Gestalten. Die griechischen Götter weisen die Seligkeit der heimatlichen Ruhe in sich, eine Seligkeit, die auch die leidenden Gebilde, wie die Niobe, nicht verläßt. Den geistigen Gehalt, den die Malerei zu versinnlichen berufen ist, habe ich angedeutet, doch da Alberti ihn nicht kennt, kann er auch nicht die Gefühle bezeichnen, die sich diesem Gehalte verbinden und so die eigentlichste Aufgabe der Malerei werden. Er will, daß alle Gefühle und Leidenschaften dargestellt werden, «wenngleich es eine schwierige Aufgabe ist, die vielen Seelenbewegungen körperlich auszudrücken[1].» Es muß ihm zugegeben werden, auch darin sei die Aufgabe der Malerei, obgleich nicht ihre vornehmste, zu finden, da sie vor allen Künsten die Möglichkeit besitzt, die Totalität der Gefühle gleichzeitig zu bilden. Das Gefühl, so allgemein es auch seinen Inhalt faßt, wandelt sich mit dem besonderten Subjekt, dem Charakter, und fällt in seinem Ausdruck der Willkür der Subjektivität anheim. Ihm entspricht folglich die malerische Form, die durch ihre partikuläre Gestaltungsweise das Besondere wiederzugeben vermag und in ihrer Subjektivität, wie durch die Unbeschränktheit ihres Materials der Willkür einzelner Charaktere genügen kann.

Diese Bestimmtheit der Malerei fordert für ihre Gestalten die Situation. Wenig entspricht ihr die Situationslosigkeit idealer Köpfe oder Gestalten, die wie in der Skulptur nur durch symbolische Zutaten gekennzeichnet werden. Ihrer Forderung genügte schon ein Vorwurf wie der heilige Hieronymus im Gehäuse. Doch ist es noch nicht ein solcher, der alle Möglichkeiten der Malerei und nur der Malerei ausnutzt. Alberti nennt ihn Handlung, Geschichte. «Einen Koloß könnte man eine «riesengroße» Arbeit des Malers nennen. Aber größeren Ruhm spendet seinem Geiste dennoch die Geschichte[2], die höchste Leistung des Malers[3].» Nicht zufällig klingt dieser Ausspruch an den Lessings an: Handlungen sind der eigentliche Gegenstand der Poesie. Da Plutarch schon auf die Verwandtschaft der beiden Künste aufmerksam gemacht hatte[4], so fand sich die Renais-

[1] Vgl. d. pict. S. 121.
[2] Vgl. d. pict. S. 109.
[3] Vgl. d. pict. S. 157.
[4] Müller, Bd. 2. S. 223.

sance angeregt, sie bis zur Identifikation zu vergleichen. Das Spiel macht Alberti wohl in der «Architektur», aber nicht in diesem Traktat mit; er weist hier nur auf die Verwandtschaft hin: «Es würde gut für ihn (den Maler) sein, sich warm mit Dichtern und Rhetoren zu befassen. Sie haben viele künstlerische Mittel mit dem Maler gemeinsam, und im Besitz mancher Kenntnisse, mögen sie für die schöne Komposition der Geschichte nützlich sein[1].» Können die Dichter gerade der Komposition zugute kommen, so müssen die Künste in ihr zusammentreffen. Handlungen verlaufen in der Zeit, auch die Form der Dichtkunst verläuft in der Zeit. Doch sind Handlungen nicht denkbar ohne Konflikt, der immer ein gleichzeitiges Zusammentreffen der Gegensätze ist. Die Gleichzeitigkeit im Raume kann aber, vom Drama abgesehen, nur durch die Malerei gegeben werden. Den Konflikt, als solchen festgehalten, veranschaulicht die räumliche Malerei adäquat. Da aber das Festhalten eines Augenblickes in der Zeitreihe dessen sorgfältige Wahl erfordert, so macht Alberti die Maler mit Recht darauf aufmerksam, «welche Sorgfalt sie auf die Erfindung zu wenden haben», die Auffindung des fruchtbarsten Momentes. Zu einem allgemeinen Satz über die Erfindung kommt er nicht; in einem seiner Beispiele muß man suchen, was er verlangt: es sollen Euphrosyne, Aglaia und Thalia so dargestellt werden, daß alle drei Momente der Wohltat, das Geben, Empfangen und Vergelten, gleichzeitig zum Ausdruck kommen[2]. Aber ein weiteres Eingehen auf diese wertvolle Frage läßt er vermissen.

Mehr Beachtung schenkt der Erfindung am Ende des sechzehnten Jahrhunderts Borghini. Es dürfen in ihr, die im übrigen nur als Tummelplatz einer guten Technik dient[3], nicht zwei Momente einer Handlung zusammengebracht werden, was die Einheit der Zeit verbietet[4]. Ihm schließt sich Comanini darin, wie in der Erörterung der historischen Treue, an: bis auf die Zahl der Fackeln soll sie z. B. bei einer antiken Hochzeit bewahrt werden[5]. Damit war für die Bestimmung des wesentlichen, malerischen Inhaltes nichts gewonnen. Aber wenigstens angeeignet hat sich die Renaissance was Alberti hier bot. Affekte mit ihren korrespondierenden Körperbewegungen, Geschichtsbild, das handhaben in der spätern Zeit schon als Schlagworte

[1] Vgl. d. pict. S. 145.
[2] Vgl. d. pict. S. 147.
[3] Borghini, Bd. I. S. 68.
[4] Borghini, Bd. I. S. 67.
[5] Comanini, S. 200 ff.

Lomazzo[1] und Armenini[2]. Vor ihnen übernehmen Lionardo[3] und Dolce[4] Albertis Bestimmungen treu bis in die Formulierung hinein.

Die Komposition, als Darstellung einer bestimmten Situation, läßt Alberti sich aus dem Inhalt heraus entfalten. Die äußere mimische Bewegung, die sich des ganzen Körpers bemächtigt, entspricht der einheitlichen innern Stimmung. «Wir sehen, wie der Betrübte, wenn ihn die Sorge beklemmt und ihn Gedanken bestürmen, wie aller Kraft und Empfindung verlustig dasteht, bleich, mit schlaffen Gliedern, in träger, müder Haltung . . . Der Zornige aber . . . regt, je wütender er ist, um so herausfordernder jedes Glied[5]. Da wir Maler mittels der körperlichen Bewegungen nur seelische zeigen wollen[6], so wird es für den Maler notwendig, alle Körperbewegungen genau zu kennen[7].» Der Reichtum der malerischen Form ermöglichte ja eine Totalität des Inhaltes; und so muß auch für die Formierung des Inhaltes, die Komposition, solche Mannigfaltigkeit Prinzip sein. «Was vor allem Freude im Geschichtsbild weckt, entstammt dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Gestalten. — Reichhaltig wird jene Geschichte sein, in der am gebührenden Ort alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften und ähnliches vermischt sind[8]. Weil nun das Geschichtsbild die höchste Leistung des Malers ist, in ihm aber Fülle mit Gewähltheit zusammenkommen müssen, so ist es notwendig, daß man imstande ist, nicht nur den Menschen richtig zu malen, sondern auch Pferde, Hunde, und überhaupt alle Lebewesen und alle Dinge, die der Anschauung wert sind. So muß es sein, um der Lebensfülle unserer Geschichte willen, die durchaus wesentlich ist[9]». Die notwendige Forderung auch Tiere, Häuser und Landschaft in die Komposition einzubegreifen, ergibt sich schon aus der Bestimmtheit der malerischen Form, die der architektonischen und landschaftlichen Umgebung für die Menschen bedarf. Die Forderung der Mannigfaltigkeit geschieht jener einzigartigen malerischen Fähigkeit zuliebe, gleichzeitig kontrastierende Erscheinungen im Raume darstellen zu können.

—

1 Lomazzo, Trattato, S. 19.
2 Armenini, S. 134 ff.
3 Lionardo, S. 74, 135.
4 Dolce, S. 21, 69.
5 Vgl. d. pict. S. 121.
6 Vgl. d. pict. S. 125.
7 Vgl. d. pict. S. 121.
8 Vgl. d. pict. S. 117.
9 Vgl. d. pict. S. 157.

So muß Alberti die Einseitigkeit in der Malerei als ihrem Wesen widerstreitend tadeln und der Möglichkeit nach alles in ihr Gebiet hineinziehen.

Je wesentlicher der Malerei die Mannigfaltigkeit wird, um so nachdrücklicher erhebt sich über sie das allgemeine künstlerische Gebot der Einheit. Wenn «Fülle mit G e w ä h l t heit» zusammenkommen muß, so hat die W a h l für das einzelne Werk die unbemessene Möglichkeit der gesamten Malerei einzuschränken. «Ich tadle jene Maler, die, um reich zu scheinen, keine Stelle leer lassen und dort statt der Komposition zügellose Verwirrung ausstreuen. Da scheint die Handlung nichts Großes zu betreiben, sondern sich in einen Tumult zu stürzen. — Es pflegt den Herrschern die Wortkürze Majestät zu verleihen, wenn sie ihre Befehle vernehmen lassen; so gewährt im Geschichtsbild eine dem Inhalt zuständige Zahl von Gestalten nicht geringe Würde. Freilich mißfällt mir die Einsamkeit im Geschichtsbild auch[1].» Die Mannigfaltigkeit durch Gewähltheit einzuschränken, geschieht aber nicht nach Lust und Laune des Künstlers. Alberti nennt es e r s t e Forderung, daß sich die Gestalten im Sinne des Vorwurfes bewegen[2]. «So mögen denn a l l e Körper in ihrer Bestimmtheit aufgehen in der Handlung des Geschichtsbildes[3].»

Dem scheint er nun selber zu widersprechen: «So diene alles, was die Gestalten im Bilde unter sich oder in Beziehung auf d i c h tun, nur dazu, die Handlung hervorzuheben oder sie dir mitzuteilen[4].» Es soll sich die Komposition nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf den Zuschauer beziehen können. Und zwar denkt es sich Alberti so, «daß jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an der Handlung weckt, sei es, daß er mit der Hand zum Sehen auffordere, sei es, daß er mit finsterem Gesicht und drohenden Augen die Nahenden abzuschrecken suche, oder auf eine Gefahr, auf etwas Wunderbares hindeute, oder dich mitzuweinen, mitzulachen heiße[5].» Eine vermittelnde Gestalt, wie sie Alberti hier mehr als Künstler entwirft, denn als Aesthetiker rechtfertigt, kann dennoch aus dem Wesen der malerischen Form begründet werden, die nur für den Beschauer Dasein hat. Im Beschauer erhält auch ihr Inhalt erst Wirklichkeit; und so läßt sich die notwendige Beziehung auf ihn mit Wahrheit durch

[1] Vgl. d. pict. S. 119.
[2] Vgl. d. pict. S. 123.
[3] Vgl. d. pict. S. 117.
[4] Vgl. d. pict. S. 123.
[5] Vgl. d. pict. S. 123.

eine Gestalt versinnlichen, die — aus dem Bild sich zu ihm wendend — ihr Gefühl ihm übertragen will auf Grund der beiden gemeinsamen Substanz. Diese Gestalt ist selber noch Schein und wird von der vorgestellten Handlung in Mitleidenschaft gezogen. Zugleich aber sucht sie — als sei sie sich ihres Scheinens und des Seins ihres Beschauers bewußt — ihre Wirklichkeit, wo sie allein zu finden ist, im menschlichen Bewußtsein. In ihrer Doppelrolle, als Abschluß der Scheinwelt und Vermittlung zur Wirklichkeit durch die gemeinsame Substanz entspricht sie der Bedeutung des griechischen Chores.

Wo der wesentliche Reichtum der Komposition nicht durch einen Konflikt in der Handlung gegeben wird, kann man ihn, bei Einhelligkeit des Gefühles, durch die verschiedene Intensität dieses Affektes bewahren. Die Opferung der Iphigenie, ein Bild des Timanthes, nennt Alberti als Beispiel solcher Steigerung [1]. Wo auch dieser graduelle Unterschied fortfällt, ist der Reichtum der Komposition in der charakteristischen Unterscheidung von Individualitäten zu suchen.

«Man lobt auch das Schiff, ein Bild in Rom, in dem unser toskanischer Meister Giotto die elf Jünger malte, alle von Furcht bewegt, da sie einen ihrer Gefährten auf dem Wasser schreiten sehen; bei jedem aber ist in Miene und Bewegung die seelische Erregung nach seiner besonderen Weise ausgedrückt, so daß sich bei allen Bewegungen und Stellungen unterscheiden [2].»

Auf diese Weise werden ihm die Bewegungen wertvoll, von denen er sieben, wie Aristoteles, unterscheidet. «Alle diese Arten von Bewegungen mögen in der Malerei vorkommen [3].» Auch auf die Bewegung der Glieder in sich erstreckt sich das malerische Prinzip der Mannigfaltigkeit. «Deshalb mögen einige aufrecht stehen und das volle Gesicht zeigen, mit erhobenen Händen und bewegtem Fingerspiel, auf dem Standbein ruhend. Andere mögen das Gesicht abgewandt zeigen, die Arme herabhängend, die Füße geschlossen. Und so soll jeder seine besondere Haltung und Gliederwendung haben [4].» Die Forderung der in sich mannigfaltigen Stellung des Kontrapostes tritt bei ihm noch nicht so hervor, wie später bei Lionardo [5]. Der Bewegung fällt bei Alberti eine höhere, doppelte Rolle zu: die Indivi-

[1] Vgl. d. pict. S. 123.
[2] Vgl. d. pict. S. 123.
[3] Vgl. d. pict. S. 125.
[4] Vgl. d. pict. S. 119.
[5] Lionardo, S. 186.

duen der einheitlichen Handlung einzuverleiben und doch in ihrer Besonderheit zum Ausdruck zu bringen. Die Hingabe an die S i t u a t i o n verrät sich in der geschlossenen Bewegung der Glieder: «Man lobt in Rom ein Bildwerk, das die Fortschaffung des toten Meleager darstellt; sein Gewicht belastet die Träger und in jedem seiner Glieder scheint er tot. — So beachte man in jedem Gemälde, daß jedes Glied seine Bestimmung ausdrückt und auch nicht im kleinsten Teile leer bleibt. Bis in die Fingerspitzen hinein sollen die Glieder der Toten tot scheinen; bei den Lebenden sei der kleinste Teil lebendig. Ein Körper ist lebendig, wenn er a u s s i c h heraus Bewegungsfähigkeit hat. — Will also der Maler in den Gestalten die Lebendigkeit erscheinen lassen, so wird er jeden Teil in Bewegung bilden[1].» Wieder ergreift Alberti in einem einzelnen Falle ganz das Wesen des Schönen; die Lebendigkeit, welche schon als Idee erwähnt wurde, die «aus sich heraus» den Körper bewegt, soll restlos in der sinnlichen Gestalt aufgehen. Es fehlt nur, daß er diese, wie seine folgenden Worte unter dem Begriff des Schönen sammelt. Der Mensch, der die Lebendigkeit mit allen Lebewesen teilt, wird darüber hinaus von einem reicheren Gehalte erfüllt; zu der allgemeinen tritt die individuelle Bestimmtheit, die auch in der Bewegung sich äußern soll. Diese fesselt den Charakter in der Einheit der Handlung und läßt ihn zugleich in seiner Besonderheit zur Geltung kommen: «Es sollen die körperlichen Bewegungen, welche seelischen sie auch immer ausdrücken, der Bedeutung eines jeden entsprechen[2].» Die Vereinigung des beharrlichen Charakters und seiner jeweiligen zeitlichen Bestimmtheit durch die Komposition läßt sich nicht in ihrer B e s o n d e r h e i t an das Licht der Wissenschaft ziehen. Deshalb kann Alberti auch nur aus dem Bereich des T y p i s c h e n Arten der Bewegung anführen: «Die Bewegungen und Stellungen der Jungfrauen seien leicht, schlicht und ein Zeugnis eher von holder Ruhe als von Keckheit[3].» Und so verfolgt er alle Eigenarten der Geschlechter und Altersstufen.

Ohne daß es von Alberti sehr scharf bezeichnet würde, leitet ihn doch bei allen Untersuchungen über die Komposition jene Schönheit, die Einheit in Gegensätzen ist. Wie die Bewegung alles Individuelle ausdrücken und in der Einheit der Situation beschließen soll, so muß sich die künstlerische Synthesis auch auf die einzelne Gestalt erstrecken und sie auch nach Form und Farbe zu einer Einheit in sich bilden.

---

[1] Vgl. d. pict. S. 112, 115.
[2] Vgl. d. pict. S. 129.
[3] Vgl. d. pict. S. 127, 129.

Trat bisher nur ein wesentlicher Unterschied zwischen Skulptur und Malerei, hier Ruhe und da Bewegtheit hervor, so müssen bei der Betrachtung der einzelnen Gestalt die Beziehungen wieder engere werden. Nur kann man nicht anzweifeln, daß von den beiden Künsten die Malerei die realistischere ist. Ihre Farbigkeit und vor allem das räumliche Nebeneinander der Kontraste verlangen ja eine weitgehende Besonderung. Verliert sich Alberti darum, wie mitunter die Künstler des Quattrocento, bis in die Zufälligkeit? Aus der Einsicht in die wesentliche Mannigfaltigkeit der Malerei ergibt sich ihm allerdings der Zwang, alle Gattungen und deren Individuen in ihren möglichen Formenspielen zu beherrschen. «Zuerst erlerne man die bestimmte Form eines jeden Gliedes und präge sich jede mögliche Abweichung eines solchen ein; und es gibt viele, ausgeprägte Unterschiede in den Gliedern[1].» Aus der Beherrschung des natürlichen Materials folgt noch nicht seine kritiklose Verwendung. Vielmehr ergibt sich aus allem, daß Alberti wohl in der mimischen Bewegung die Eigenart eines Temperamentes ungehindert sehen will, dagegen das Typische in den Formen, die gegenüber der affektvollen Bewegung das Beharrliche bedeuten. So rückt die Form der einzelnen malerischen Gestalt in die Nähe der plastischen. Auch die Malerei bildet namenlos und allgemein. Daß eine reizvolle, frauenhafte Gestalt Venus heiße, lehrt uns nicht die Anschauung. In dieser wesentlichen Allgemeinheit halten sich denn auch Albertis Bestimmungen über die Einheit des Einzelnen. Für Form und Farbe soll der Charakter des Dargestellten maßgebend werden, aber seine Beispiele für Charaktere holt er aus dem Gebiet des Allgemeinen, Mythischen. «Es wäre lächerlich, wenn die Hände der Helena oder Iphigenie vertrocknet und eingeschrumpft wären, oder wenn man Nestor eine zarte Brust und einen weichen Hals verliehe, oder Ganymed eine runzelige Stirn und die Schenkel eines Lastträgers, oder wenn man Milo, der alle andern an Kraft übertraf, magere und schmächtige Hüften gäbe[2].»

So müssen alle Glieder die Einheit der Gestalt erwirken. «Auch zur Einheit der Farbe sollen sich die Glieder zusammenfügen. Zu einem rosig zarten, lieblichen Gesicht würden häßliche und schmutzige Brust und Glieder wenig passen»[3]. Wo Alberti auf die Form des Menschen schlechthin ausgeht, erstreckt sich die Geltung seiner Worte

[1] Vgl. d. pict. S. 149
[2] Vgl. d. pict. S. 115.
[3] Vgl. d. pict. S. 115.

natürlich auch auf die Skulptur: «So muß man für die Größe der Glieder ein festes Maß innehalten. Bei solchem Maßverhältnis führt man am besten zuerst das Knochengerüst des Lebewesens aus; dann fügt man die Muskeln hinzu und schließlich umkleidet man alles mit Fleisch. Nun könnte mir jemand meine früheren Worte entgegenhalten, daß der Maler nichts mit dem Unsichtbaren zu tun habe. Das tun sie mit Recht. Aber wie man den Menschen erst nackt zeichnet und dann mit Gewandung umgibt, so mögen wir beim Malen des nackten Körpers erst Knochen und Muskeln lagern, die wir dann mit ihrem Fleisch bedecken, damit man leicht die Lage jedes Muskels unter der Oberfläche erkennt[1].» Wenn Alberti verlangt, daß der Organismus in seinen Funktionen durch die Hautoberfläche hindurch sich andeutet, so sucht er wieder die innere Lebendigkeit durch die Kunstform pulsieren und scheinen zu lassen. Ein zweites Gesetz der Körperschönheit, das für die Skulptur wie für die Malerei gilt, enthält zwar den gleichen Ausdruckswert der Lebendigkeit, wird aber von Alberti nur formal gefaßt: «Aus der Gestaltung der Oberfläche entsteht jene Anmut, die wir Körperschönheit nennen. Sieht man ein Gesicht, das bald große, bald kleine, bald heraustretende und bald eingesunkene Flächen zeigt, so bietet das einen ganz häßlichen Anblick. Aber Gesichter, deren Flächen sich so verbinden, daß sie Licht und Schatten w e i c h und lieblich auf sich spielen lassen und keine hart vorspringenden Ecken zeigen, werden wir zart und liebreizend nennen[2]». Die formale Schönheit des Glatten und Runden, die auf der leichten Faßbarkeit der Form beruht, war zu abstrakt, um von Alberti zuerst behauptet zu sein; die Epikuräer führten sogar alle sinnliche Schönheit darauf zurück[3]. Nicht falsch, aber ungenügend muß ihre Anwendung auf den gehaltvollen menschlichen Organismus genannt werden; hier b e d e u t e t die Glätte der Haut, die Weichheit der Formen etwas, nämlich die Elastizität der Lebensfähigkeit. Alberti setzt auch nicht die Schönheit der ganzen menschlichen Gestalt in diesen formalen Reiz: «Sie (die Glieder) werden sich zur E i n h e i t des Schönen v e r b i n d e n , wenn sie nach Größe, Bestimmung, A u s d r u c k des C h a r a k t e r s, Farbe und Aehnlichem sich entsprechen[4]. Mit leidlicher Klarheit erscheint hier die durchgängige Bestimmtheit durch das Wesen des Dargestellten, die gehaltvolle Einheit, als das Schöne.

---

[1] Vgl. d. pict. S. 111.
[2] Vgl. d. pict. S. 109/111.
[3] Müller, Bd. 2. S. 197.
[4] Vgl. d. pict. S. 111.

Eine Schönheit der gesamten Komposition als Einheit über dem Uneinigen wird von Alberti nicht als solche angesprochen, aber vor allem andern gesucht. Mit größter Energie zwingt er auch die Umgebung des Menschen, die ja der Malerei wesentlich ist, in die Einheit der Komposition. Um sie zu wahren, braucht die Architektur am wenigsten bearbeitet zu werden, da sie, das Produkt menschlichen Geistes, von ihm bereits als Umgebung geschaffen ist. Wohl deshalb verlangt Alberti von der Architektur nichts, als daß ihre Verhältnisse dem Menschen angemessen seien[1]. Aehnlich ist die Gewandung Schutz und Umgebung, doch nicht vieler Menschen, sondern je eines, so daß sie auch eine individuellere Behandlung verlangt. «Alles ordne sich dem Wesen des Dargestellten unter. Es wäre mißlich, Venus oder Minerva wie einen Packknecht, und ebenso Mars oder Jupiter in weibliches Gewand zu kleiden[2].» Zugleich muß die Kleidung dem Gebot der Mannigfaltigkeit nachkommen[3]. Die Schönheit des Gewandes beruht einmal im Ausdruck seiner materiellen Natur, daß es dem Gesetze der Schwere folgend, in Falten zur Erde sinkt, oder seine leichte Geschmeidigkeit verratend, hinter dem bewegten Körper zurückbleibt. Als Mittel darf es zum andern nicht selbständig werden und den Körper verhüllen. Vielmehr soll es durch den Gegensatz zwischen den selbstbestimmten Bewegungen des Organismus und seiner toten Schwere die Schönheit der lebendigen Glieder recht enthüllen. Alberti erkennt, daß der Gegensatz dieser Bewegungen ein künstlerisches Ausdrucksmittel ist. «So bringe man auch hier (im Gewand) alle Bewegungen zur Erscheinung, so daß kein Teil des Stoffes sie vermissen lasse. — Will man aber dem Gewande Bewegung verleihen, so könnte man — weil es infolge seiner natürlichen Schwere beständig erdwärts fällt — den Kopf des Zephyrus oder Auster auf dem Bilde anbringen, wie er durch die Wolken hindurchbläst und die Kleider wehen macht. Das ruft dann die Schönheit hervor, daß die Körper auf der Seite, wo die Gewandung vom Winde getroffen wird, zum guten Teil sich enthüllen und daß auf der andern Seite die Gewänder weich im Schwunge des Windes flattern[4].» Alberti wünscht offenbar — um der Einheit der Komposition willen — die dargestellten Menschen, die ihres Gehaltes bewußt, ihn in ihrem Körper erscheinen lassen können, mit den unbewußten Naturformen zu verbinden, die

1 Vgl. d. pict. S. 117.
2 Vgl. d. pict. S. 115.
3 Vgl. d. pict. S. 119.
4 Vgl. d. pict. S. 131.

ebenfalls dem Inhalt angehören sollen. Dies Band findet er in der gemeinsamen Möglichkeit der Bewegung. Damit fordert er noch nicht, daß die Gewandung immer, auch wenn der Körper ruht, bewegt sei. «Ist aber solche Bewegung erwünscht», so soll der Faltenwurf nicht mehr ausschließlich der Schwerkraft folgen. Am mannigfaltigsten und lebendigsten wird nun sicherlich die Faltenbewegung, wenn sie nicht nur durch den Widerstand der ruhenden Luft gegen den bewegten Menschen, sondern durch die Bewegung der Luft selber hervorgerufen wird. Daß die Bewegung des Windes in der Natur erscheinen soll, um sie der Lebendigkeit des Menschen näher zu bringen, ist ein tiefer Gedanke Albertis; daß aber der Wind personifiziert werden soll, ist der allegorisierende Einfall eines Humanisten, der allerdings in manchem Kunstwerk der Renaissance sein entsprechendes findet. «Das ruft dann die Schönheit hervor, daß die Körper auf der Seite, wo die Gewandung vom Winde getroffen wird, zum guten Teil sich enthüllen», die Worte beweisen, daß Alberti die Gewandung nicht als Futteral des Körpers wünscht, sondern ihren ästhetischen Wert in der Hauptsache erfaßt.

Für die Haare, die ja nichts als das natürliche Gewand sind, wenngleich beim Menschen reduziert, läßt sich nichts anderes sagen. «Mir jedenfalls gefällt es, daß bei den Haaren die sieben genannten Bewegungsarten vorkommen. Sie mögen wirbeln, als wollten sie sich verknüpfen, oder in der Luft wallen, den Flammen ähnlich, andere mögen sich wie Schlangen durcheinander schieben, oder nach beiden Seiten fliegen[1].»

Ebenso hat der Künstler die Natur, die noch nicht vom Menschen bearbeitet ist, seinem Bilde einzufügen. Da sie dem Geiste noch fremd gegenüber steht, muß er sich durch eingreifende Stilisierung in ihr erweisen und, so sie in Besitz nehmend, sie vereinheitlichen. Darüber gibt Alberti nur eine leichte Andeutung, daß nämlich alle Bewegungsrichtungen auch in der Natur auftreten. «Nicht anders mögen sich die Zweige bald nach oben, bald nach unten wölben, bald nach außen, bald nach innen, bald sich miteinander verflechten, wie Seile[2].» So weit reichen Albertis Ausführungen über die Komposition, die durch den Inhalt bestimmte Form. Wie die Handlung von allen möglichen Stoffen nur sein Interesse fand, so als deren Ausdruck vor allem in der Form: die Bewegung. Als erster ergreift er die wahrhaft malerische

[1] Vgl. d. pict. S. 120.
[2] Vgl. d. pict. S. 120.

Aufgabe, Affekte zu versinnlichen. Die unerschrockene Einseitigkeit und durch nichts abzulenkende Folgerichtigkeit, mit denen er dieser Aufgabe nachgeht, bleiben bewundernswert.

In den Grenzen, die Alberti sich zog, konnte die Renaissance nichts mehr erobern. Aber sie waren eng genug, um das Bedürfnis ihrer Ueberschreitung aufwecken zu können. Dennoch hat sich die Folgezeit in ihnen wohlgefühlt. Wie an die seelischen Bewegungen, so schloß man sich an die körperlichen an. Lionardo, mit dessen Einsicht in technische Fragen Alberti sich nicht vergleichen kann, vermag auf rein ästhetischem Gebiet nur wenige selbständige Schritte zu tun, die bei der allgemeinen malerischen wie plastischen Form gewürdigt wurden. Aber den Inhalt, wie dessen Verwirklichung durch die Form, greift er in ganz unproduktiver Weise auf: der kontrastierenden Mannigfaltigkeit, der inhaltbestimmten Form, den Bewegungen in Haaren, Gewändern oder Bäumen und vielen Beispielen Albertis begegnen wir wieder bei ihm[1]. Die wenigen malerischen Anweisungen Filaretes stammen aus der gleichen Quelle[2].

Natürlich war in einer so subjektiv gerichteten Zeit wie der Renaissance die weitgehende Benutzung des Albertischen Traktates nicht möglich, ohne dessen Verfasser den gebührenden Ruhm zuzuziehen. Ueber ein Jahrhundert später war sein Name so verbreitet, daß der Portugiese Francisco de Hollanda in seinem Malerbuch aus dem Jahre 1549 von ihm schreibt: «Denn jener grundgelehrte Mann hat über die Malerei als Kunstmeister und Mathematiker geschrieben, und das mit sehr rühmenswerter Einsicht[3].» Im selben Jahre ließ in Venedig Michel Angelo Biondo eine Schrift über die Malerei drucken. Zu Anfang wendet er sich mit flammender Entrüstung gegen die vielen Plagiate, die er beobachte, und versichert, als ehrlicher Mann seine Quelle zu nennen[4]. Genannt wird nun Alberti nicht; aber er muß das ganze Werk — an den besseren Stellen bis auf den Wortlaut — bestreiten. Wird dies dreiste Spiel den Schluß nahelegen, daß Alberti damals noch in Venedig fremd war, so mußte sich das bald geändert haben. Lodovico Dolce, der in den 50er Jahren dort einen Dialog über die Malerei erscheinen ließ, legt die entscheidenden Worte zwar dem Aretino in den Mund; doch schreiben sie sich, soweit sie kunst-

---

1 Lionardo, S. 67, 71, 136, 138, 156, 158, 179, 209, 238, 267 ff.
2 Filarete, S. 650 ff.
3 Hollanda, p. CIX.
4 Biondo, S. 9.

philosophischer Art sind, zum guten Teil von Alberti her[1]. Dafür empfiehlt Dolce wenigstens seine Quelle: «Wollt ihr darüber Näheres erfahren, so mögt ihr die kleine Schrift lesen, die über diese Kunst Leon Battista Alberti verfaßt hat, und die, wie alle seine Werke, übersetzt wurde; dann auch das Werk des Vasari[2].»

So werden als wichtige Literatur über die Malerei die Werke zweier Florentiner Künstler genannt, die über ein Jahrhundert auseinanderliegen. Doch wurde ja schon erwähnt, daß dieser große Zeitraum die Verbindung von Alberti zu Vasari nicht stört. Jenem hat der Verfasser der «Vite» zu danken, was er über die Komposition des Geschichtsbildes aussagt[3]; und er leugnet es auch nicht, sonder zitiert ihn einmal mit der Angabe: «wie unser Leone Battista Alberti bezeugt[4].» 1584 beruft sich Lomazzo in seinem umfangreichen Traktat über Malerei auf Albertis Autorität und benutzt besonders dessen Lehre von den Bewegungen[5]. Und wenn ihn im gleichen Jahre mit derselben Schätzung Borghini nennt[6] und drei Jahre später Armenini[7], wenn wir hören, daß im 17. Jahrhundert der Maler Domenichino als Literatur über Malerei Lomazzos und Albertis Werke besaß[8], und wenn noch 1695 von Bresciani Albertis Autorität heraufbeschworen wird[9], so finden wir diesen ausgedehnten Ruhm nicht unverdient angesichts der historischen Bedeutung seiner Schrift «De pictura». Aber es stimmt doch nachdenklich gegen die ästhetische Einsicht der Renaissance, daß dies Werk nicht überholt und nicht für sie zu nur historischem Werte herabgedrückt wurde, sondern sich in absoluter Stellung behaupten konnte.

---

1 Dolce, S. 21, 40 ff., 57, 69.
2 Dolce, S. 71.
3 Vasari, S. 173.
4 Vasari, S. 220.
5 Lomazzo Trattato, S. 34, 105 ff.
6 Borghini, Bd. I. S. 47.
7 Armenini, S. 139.
8 Guhl, II. S. 63.
9 Guhl, II S. 372.

## DIE ARCHITEKTUR.

IN der Architektur allein kennen wir Werke Albertis, des Künstlers; ihr ist das umfangreichste und gründlichste Werk Albertis, des Gelehrten, gewidmet. Verschwinden für den ästhetischen Gesichtspunkt auch aus den zehn Büchern einige, die sich fast nur dem Material und der Technik in dessen Bearbeitung widmen, so bleibt doch noch genug, was vom W e s e n dieser Kunstgattung gilt. Wie alle andern kunstphilosophischen Aeußerungen dieses Mannes, ist es der Form nach zerstreut und nicht deduziert, dem Sinn nach in sich zusammenhängend und konsequent.

### Q u e l l e n.

Für diesen Stoff konnte er eine längere Vorarbeit nutzen: Vitruvs Zehn Bücher über Architektur. Schon die gleiche Zahl der zehn Bücher macht stutzig, und wer den Triumphzug Vitruvs durch die ganze Renaissance beobachtet hat, wird von vornherein daran zweifeln, daß Alberti ihm gegenüber seine Selbständigkeit wahrte. Außer Vitruv mochte er die allgemeinen Schönheitsbestimmungen Platos auf die Baukunst anwenden, was Vitruv selber tut, und eine gelegentliche Aeußerung Ciceros aufnehmen — dann waren die Quellen versiegt. So können alle Architekturwerke s e i n e r Epoche nur auf das Verhältnis einer Abhängigkeit von ihm hin untersucht werden und sollen diese Prüfung im Zusammenhang erfahren, n a c h d e m Albertis Arbeit ihre Darstellung fand.

### D i e a l l g e m e i n e F o r m.

Die allgemeine Form der Architektur ist jener der Skulptur am meisten verwandt: sie bilden k ö r p e r l i c h, aus der Materie inner-

halb der drei Dimensionen des Raumes. «Ich urteile, daß das Bauwerk ein Körper ist,» dieser Anfang Albertis scheint nur ein bekanntes Gleichnis der Antike aufzunehmen. Die Voraussetzung, daß der menschliche Körper nach formalen Schönheitsgesetzen geregelt sei, bildete das Vergleichsmittel zwischen Körper und Gebäude und wurde, äußerlich genug, Vitruvs Ausgangspunkt für die Herleitung architektonischer Gesetzmäßigkeit[1]. Aber man tut Alberti Unrecht, hier einen übernommenen Vergleich statt einer eigenen und richtigen Begriffsbestimmung zu sehen. Denn er fährt fort: «Ich urteile, daß das Bauwerk ein Körper ist, der sich, wie alle Körper, aus Gestalt und Materie zusammensetzt; die eine erzeugt der Geist, die andere die Natur[2].» In der Verfolgung dieses selbständigen Gedankens stoßen wir schon auf einen Gegensatz der Architektur nicht nur zur Skulptur, sondern auch zur Malerei. Diese beiden Künste nahmen ihre Formen aus den mannigfaltigen Gestalten der Natur und wandelten die Natur erst durch den Inhalt zum reinen Ausdruck des Geistes und damit zur Schönheit. Die Form der Architektur entstammt aber — wenn Alberti sich nicht irrt — dem Geiste und nur ihre Materie der Natur, so daß wir schon in der Form, ohne des Sinnes zu gedenken, die formal schöne Verschmelzung von Geist und Materie bewundern könnten. Aus dieser Möglichkeit ließe sich weiter auf eine losere Verknüpfung von Inhalt und Form schließen als bei andern Künsten — ob mit Recht, wird die Festsetzung des Inhaltes später lehren. Zunächst beschäftigt uns noch die Eigenart der architektonischen Form, die nur ein Produkt des Geistes sein soll. Die Zeichnung des Baues ist nach Alberti derart, «daß die gesamte Form eines Baues in diesen Rissen beschlossen wird. — Und es steht in unserer Macht, mit der Einsicht unseres Verstandes die Formen der Bauten vollständig zu bestimmen, ganz unabhängig von der Materie. Das wird uns gelingen, wenn wir Richtung und Zusammentreffen von Linien und Winkeln gesetzmäßig bestimmen und festlegen. Wegen dieser Möglichkeit ist der Riß eine feste, kühn entworfene Vorausbestimmung des Geistes, aus Linien und Winkeln mit Hilfe eines klaren, einsichtigen Verstandes gebildet[3].» Die Formen, die nicht der Natur, sondern der Spontaneität des Geistes entstammen, können nur die apriorischen

[1] Vitruvius: De architectura Libri decem, ed. Schneider. Lipsiae, Göschen 1807. Vgl. Buch III, Kap. 1.

[2] Alberti: De re aedificatoria, ed. Eberhardus Tappius, Straßburg 1541. Vgl. Proemio, S. 2.

[3] Vgl. d. re aed. I. Kap. 1. S. 3.

der Mathematik sein. Da diese, wie Alberti ausführt, tatsächlich die Form der Architektur sind, so muß umgekehrt zugegeben werden, daß sie frei dem Geiste entstammen. Wann sie aber schön genannt werden dürfen, das geht aus dem, was über formale Schönheit schon gesagt wurde, hervor und wird auch später noch behandelt. Hat die Materie sich einerseits fremden Formen zu fügen, so bleibt sie andererseits für das Bewußtsein doch Materie. Der Stoff der Skulptur, die nächst der Architektur die materiellste Kunstform aufweist, erscheint doch mehr seiner Form nach, als Oberfläche an einem lebendigen Organismus. In der Architektur gilt die Materie für nichts als sich selbst, so daß ihre stoffliche Beschaffenheit, wie Reinheit, Farbigkeit, von Bedeutung genannt werden muß, wenngleich niemals befriedigend ohne schöne Form. «Den natürlichen Stoffen haftet an die Schwere, die Leichtigkeit, die Dichte, die Reinheit, und gegen den Verfall die Beständigkeit und Aehnliches, was die Werke prächtig macht[1]. Gewiß kann man öfter sehen, daß ein gemeines Material, weil es kunstvoll behandelt ist, schöner wirkt, als ein edles an anderm Ort, das regellos aufgehäuft ist[2].» Wir sehen, daß Alberti in diesen Verhältnissen das Wesentliche der allgemeinen architektonischen Form begriffen und als Erster ausgesprochen hat.

### Die Zweckbestimmtheit.

Fragen wir nun nach dem Inhalt, der dieser Kunstform aufgegeben ist, so findet sich als entscheidende Bestimmung, daß sie fremden Zwecken dient. Alberti betont — wie seine ganze Zeit und auch Vitruv — diese Zweckbestimmtheit so stark, daß sie allein das gemeinsame Merkmal für alle Werke bildet, die er dem Begriff der Architektur unterordnet. «Doch nicht nur deshalb sind wir dem Architekten verpflichtet, weil er uns werte und sichere Stätten geschenkt hat, wo wir uns schutzsuchend der Sonnenglut, des Frostes und der Stürme erwehren können, . . . sondern auch deshalb, weil er vielerlei erfunden hat, was der Oeffentlichkeit und dem Einzelnen unzweifelhaft von größtem Nutzen ist und den Bedürfnissen des menschlichen Lebens entsprechend[3].» Dann läßt er in breiter Aufzählung Dinge folgen, die wir teils der Tätigkeit der Ingenieure, teils verschiedenen Handwerkern zuweisen. Trotzdem beschränkt er in

---

1 Vgl. d. re aed. VI. Kap. 4. S. 81.
2 Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
3 Vgl. d. re aed. Proemio, S. 1.

der Ausführung sein Thema auf Bauten, die ja allein künstlerische Bedeutung gewinnen können. Der Zweck des Bauens ist zunächst, wie er schon sagte, der des Hauses überhaupt: Schutz zu bieten. Die Form des Hauses, die diesem Zweck, anfänglich mit einfachsten Mitteln, nachkommen will, entwickelt er durchaus einsichtig. Die Anregung dazu hat ihm ohne Zweifel Vitruv gegeben, der von den Anfängen des Obdaches erzählt[1]. Freilich findet sich bei diesem nichts von der begrifflichen Notwendigkeit, mit der Alberti ein Glied das andre nach sich ziehen läßt, nichts von der scharfen Terminologie, um deren willen Alberti seine so gewonnenen Glieder im folgenden definiert: «Dann sann man darauf, Dächer auszubreiten, die vor Sonne und Regen Schutz bieten sollten. Zu dem Zwecke bildete man die Seiten aus Mauern, um auf sie die Dächer zu stützen. Denn so wußte man sich zugleich am gesichertsten vor kalten Stürmen und frostigen Winden. Schließlich wurden die Mauern von unten bis oben mit Tür- und Fensteröffnungen durchbrochen, damit man aus- und eingehn und bei besserm Wetter Luft und Licht einlassen könne, und Feuchtigkeit und Dünste bequem hinauslassen, die sich in den Häusern eingestellt haben mochten. — Kurz ich halte dafür, daß so die ersten Anfänge ausgesehen haben[2]. Offenbar besteht nach allem die ganze Baukunst aus sechs Teilen, nämlich der Lage, dem Grundstück, der Gliederung, den Mauern, den Dächern und den Oeffnungen. Unter der Lage, in der gebaut werden soll, verstehe ich eine geräumige und rings offene Stätte, von der das Grundstück einen Teil ausmacht. Das Grundstück aber ist ein festgesetzter Teil des schon genannten Raumes, den man zweckmäßig mit einer Mauer umgeben wird. Doch begreife ich in den Namen des Grundstücks jede Stelle des Hauses ein, die wir mit unseren Füßen beschreiten. Die Gliederung teilt das ganze Grundstück in kleinere Stücke, so daß der Bau durch das Gefüge solcher Gliedergebilde voll kleinerer Bauten zu sein scheint. Mauer nenne ich jeden Bauteil, der vom Boden in die Höhe steigt, um die Last des Daches zu tragen, und der aufgerichtet wird, um die innern Räume einzufassen. Bedeckung nenne ich nicht nur jenen höchsten und letzten Teil des Hauses, der den Regen abfängt, sondern Bedeckung heißt auch die Decke, die sich über dem Kopf der Gänger in die Länge und Breite dehnt . . . Oeffnungen nenne ich die Zugänge, die sich im ganzen Hause finden, und den Bewohnern wie Gegenständen Eintritt

---

[1] Vgl. Vitruv II. 1. Kap.

[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 2. S. 4.

und Ausgang gewähren[1].» Damit ist allerdings die Form des Hauses gegeben, soweit es einem Bedürfnis genügen soll. Aber wenn das Bauwerk weiter nichts ist, so ist es niemals ein Kunstwerk, und jene behalten recht, welche die Architektur als dienend nicht den schönen Künsten zugesellen wollen, die doch wesentlich frei sind. Denn ein so bestimmtes Haus bezeugt nur die Notdurft menschlichen Leibes, nicht die Freiheit menschlichen Geistes, und mag kümmerlich aber nicht schön genannt werden.

Immerhin erlangt jedes Werkzeug, von der ersten, einfachsten Nutzbarkeit sich fortentwickelnd, seine Vollkommenheit: wenn seine Form durch nichts andres als durch den Begriff seines Zweckes bestimmt erscheint. Diese Notwendigkeit der vollendeten Zweckmäßigkeit kann und muß auch das Bauwerk, soweit es Mittel ist, besitzen. Solcher Entwicklung gedenkt Alberti kurz: «Die gesamte Bauweise ist, wenn man es sich überlegt, von der Notdurft erzeugt, aufgezogen ward sie von der Zweckmäßigkeit etc.[2]» Aber mag die Betrachtung realer Zweckmäßigkeit uns ähnlich hinreißen wie die Kunst, wir dürfen sie doch niemals ohne unheilvollste Begriffswirrung schön nennen. Tut das Alberti? «Im Gebäude sei kein Teil ohne Grund vorhanden, ohne große Zweckmäßigkeit und ohne erquickende Schönheit der Teile[3].» In dieser Sonderung von Zweckmäßigkeit und Schönheit ist ihm Vitruv voraufgegangen, der als dritte Forderung die Festigkeit hinzufügt[4]. Auch diese Dreiteilung nahm Alberti auf, legt sie aber seiner Arbeit viel durchgreifender zugrunde, als jener.

### Inhaltbestimmtheit.

Was ist nun jene Schönheit außerhalb der Zweckbestimmtheit? Auf der Suche nach ihr kann ich einem Gedankengang Albertis folgen, der von ihm mit geistiger Energie zu Ende gebracht wird. Aufmerksam macht ihn die Tatsache, daß die Bauformen weit mehr abwechseln, als sich aus der Anpassung an die Bedürfnisse des Menschen überhaupt deduzieren läßt. «Wenn wir überall die große Fülle und Mannigfaltigkeit der Bauten anschauen, begreifen wir leicht, daß alle Bauten nicht allein bestimmten Bedürfnissen ihren Ursprung danken . . . , sondern wir werden gewahr, daß die Unterschiedenheit

---

[1] Vgl. d. re aed. I. Kap. 2. S. 4.
[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 12.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
[4] Vitruv I. Kap. 3.

der Werke und ihr großer Wechsel wesentlich der Unterschiedenheit der Menschen entstammt, — um deren willen man Häuser baut und für deren Gebrauch sie wechseln. Deshalb will ich erzählen, was die weisen antiken Begründer der Staaten und Gesetze über die Einteilung der Menschenmenge urteilten[1].»

Und nun führt der humanistische Republikaner ein rationalistisches Staatsideal aus im Sinne Platos: Der Mensch unterscheidet sich vom Menschen durch nichts so sehr, als durch das, was ihn zum Menschen macht, die Vernunft. Da der Staat vernünftig ist, so wird die Stellung des Bürgers in ihm durch den Grad bedingt, in dem er an der Vernunft teil hat. Die Vernunft selber kommt rein im Allgemeinen, Oeffentlichen, in der Religion und den Gesetzen zum Ausdruck.

### Möglichkeit einer inhaltvollen Schönheit.

«Wir sehen, daß unterschiedene Arten von Gebäuden der Gesamtheit der Bürger, den ersten Bürgern und der großen Masse gebühren[2].» Die entscheidende Behauptung Albertis ist diese, daß die Form der Bauten nicht nur durch die Notdurft menschlichen Leibes gegeben wird, sondern in ihrer Ausgestaltung vom Geiste abhängen soll, der sie erfüllt. Daraus folgere ich weiter: Vermag sie das, unabhängig von äußerlichen Zwecken einen vernünftigen Inhalt zur Anschauung zu bringen, so ist sie schön. Die wahrhaft schönen Gebäude — so ergibt es sich weiter — sind dann jene, die der Oeffentlichkeit, der Vernünftigkeit von Religion und Gesetzen gewidmet sind; minder schön die Privathäuser, die immerhin die Wohnung eines vernunftbegabten Wesens zu bedeuten haben. Die Häuser der dumpfen Masse mögen allein den nötigsten Zwecken gehorchen. Hält sich Alberti auf der Höhe seiner großen Einsicht, die den geistigen Gehalt auch für die Form der Architektur entscheidend werden läßt, so muß er zu jenen Folgerungen über die Möglichkeit architektonischer Schönheit kommen. Daß er es tut, wird die weitere Ausführung beweisen und folgender Beleg andeuten: «Die heiligen Bauten soll man so vollendet machen, daß man ihnen nichts hinzufügen könnte, was ihnen größere Erhabenheit oder herrlichere Schönheit verliehe. Aber den Privathäusern sollte man im Gegenteil nichts entwenden können, was ihnen nicht mit würdiger Angemessenheit eingefügt gewesen

[1] Vgl. d. re aed. IV. Kap. 1. S. 48.
[2] Vgl. d. re aed. IV. Kap. 1. S. 49.

wäre [1].» Auch Vitruv gibt eine Einteilung der Architektur in öffentliche und private Bauten: «Von den öffentlichen aber gibt es eine dreifache Verwendung: hinsichtlich der Verteidigung, der Religion und des allgemeinen Nutzens [2]». Und alle Bauten haben fest, zweckmäßig und schön zu sein, das ist alles. Es wird niemand behaupten, Alberti habe hier sein Wissen geschöpft, und so müssen wir ihm auch dieses als eigen zusprechen.

### Verwirklichung der Schönheit.

Nach allem ist bisher nur ausgesprochen, worin die Schönheit der Architektur zu fordern sei. Ob sie zu verwirklichen ist, ob ihre Form einen Sinn bedeuten kann, bleibt noch zu ergründen. Soll ihre Form auf die Gottheit, die sie in sich birgt, hinweisen, so kann sie doch nur dem Gotte, der seine adäquate Form im menschlichen Körper findet, eine Umgebung sein und ihre Beziehung zu ihm nur symbolisch andeuten. In der symbolischen Gestaltung verschmelzen sich aber Form und Inhalt nicht zu notwendiger Gesamtheit, da ihr loser Zusammenhang sich nur zum Teil berührt und alles außer dem tertium comparationis der Willkür offen läßt. Eben wegen dieses Verhältnisses, die Umgebung des Göttlichen oder Menschlichen zu sein, erhält die Form der Architektur eine Selbstständigkeit, wie die der andern Künste sie nie besitzen darf; und deshalb wird es möglich, zunächst den Inhalt nicht beachtend, nach einer Schönheit formaler Art für sie zu suchen. Dabei muß man als erstes ihren Zweck berücksichtigen, denn er verhindert allein eine symbolische Willkür der Formen. Daß ihre Zweckbestimmtheit unerläßliche Bedingung ihrer Schönheit sei, äußert auch Alberti, der sich aber sonst, so wenig wie irgend ein Früherer, über diese eigenartige, doppelte Bedingtheit Gedanken macht. «Doch sollen alle diese Vorzüge» — nämlich der Schönheit wie der Zweckmäßigkeit — «so zusammenstimmen, daß, wenn einer irgendwo fehlt, die andern ebendort nicht gelobt werden können [3].» Und an der Kunst der Römer hebt er hervor: «Es (Italien) dachte, daß der Reiz der Schönheit sich niemals von der erstrebten Zweckmäßigkeit getrennt oder ausgeschlossen fände [4]». Vor ihm hatte sich Cicero über das Unbe-

---

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 1. S. 131.
[2] Vitruv I. Kap. 3.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 1. S. 92.
[4] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 3. S. 80.

greifliche gewundert, wie Schönheit und Zweckmäßigkeit, die ihrem Begriff nach nebeneinander ständen, ihrem Dasein nach fast immer verbunden seien [1]. Dabei verharrt Alberti nicht, sondern verknüpft sie, indem das eine als unerläßliche Bedingung dem andern voraufgehen soll. Er bezeichnet aber nirgends den Grund, weshalb die reale Zweckmäßigkeit der Form nicht schön genannt werden kann: weil sie gewußt wird, weil sie den Sinn der Form nicht, wie es die Kunst fordert, durch Anschauung vermittelt, sondern durch den Begriff eines Zweckes.

### Die schöne Versinnlichung realer Zweckmäßigkeit.

Aber könnte die zweckentsprechende Funktion der Bauglieder, statt nur gedacht zu bleiben, nicht auch in unmittelbarer Anschauung wahrgenommen werden? Stütze und Last, Tragen und Getragenwerden, das sind die Funktionen des Baues. Gegeben sind sie durch die Gesetze der Materie: der Schwere, die das Tragen nötig, und der Dichte, die das Tragen möglich macht. Die getragene Last, soll sie einheitlich für die Anschauung gesetzt werden, ist das Dach, das nur getragen wird, nicht die Decke. Soll das Getragenwerden in ihm zum Ansdruck kommen, so muß es nicht mehr tragen können, es muß spitz oder auch gewölbt sein. Das Tragen andererseits kann als Funktion der Mauer sich nicht rein zeigen. Denn die Mauer stützt mehr als gestützt zu werden braucht und gehorcht zugleich andern Zwecken. Ein Balken hingegen würde in Bezug auf das Dach nur als Stütze erscheinen, da er zu nichts anderm dienen kann. Doch muß er auch in sich seine Funktion versinnlichen, belastet durch die Schwere und widerstandsfähig kraft seiner Dichte scheinend. Die griechische Säule und das griechische Dach versinnlichen auf diese Weise ihre Zweckbestimmtheit und sind darum schön. Ich habe die Möglichkeit, jene architektonische Schönheit zu verstehen, etwas ausgeführt, um ihr Vernachlässigen als Mangel merkbar zu machen. Alberti hat den Begriff der Schönheit nicht ganz erfaßt, und so könnte man an dieser dunklen Stelle, die ihm auch kein antiker Denker beleuchtet, nur von seinem vernünftigen Instinkt ein Ahnen solcher Zusammenhänge erwarten. In der Tat denkt er auch an ihnen hin: «Der Zweck der Dächer ist der erste und bedeutendste [2].

[1] De oratore III. 45. 46.
[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 11. S. 14.

Man muß, die Dächer zu tragen, von Mauer zu Mauer feste Balken legen, und man kann zugestehn, wie eben erwähnt, daß sie wagerecht gelegte Pfeiler sind. Die Balken also stehen an Stelle des Knochengerüstes; und wenn man nicht auf die Kosten zu achten brauchte, wer wollte dann nicht sein Bauwerk sozusagen nur als tragfähiges Knochengerüst sehen: nämlich zusammengesetzt und gefestigt durch fortlaufende Säulen und zusammengefügtes Gebälk?[1]» Die Anschaulichkeit der Konstruktion wird also von Alberti als schön erstrebt, doch bleibt unbedacht, daß auch die einzelnen Glieder, um schön zu sein, ihre konstruktive Bedeutung verraten müssen. —

Ueberdies kommt für die Gestaltung der Architektur noch etwas in Betracht, das für die andern Künste viel geringere Bedeutung besitzt und deshalb im allgemeinen Kapitel über das Schöne noch nicht abgehandelt wurde: Schönheit und Ornament verlangt Alberti immer für das vollkommene Gebäude. Das Ornament gewinnt allerdings in der schönen Versinnlichung des Zwecks eine feste Stätte, weil es auf die Funktion des Gliedes, das es schmückt, in freier symbolischer Weise hindeutet, wie die Architektur ja durch ihr Wesen zur Symbolik gedrängt wird. So bedeutet das ungehemmte Aufsteigen der Akroterien und Palmetten einen lastfreien Abschluß, so die elastisch durchgedrückten Voluten einen widerstandsfähigen Träger. Da sie selber, wenngleich einen Zweck andeutend, nicht zweckbestimmt, sondern frei sind, so zeigt sich ihre Selbständigkeit auch, und zwar darin, daß sie ihre Gestalt schon aus dem Individuellen, Organischen wählen können. Bei der Begriffsbestimmung des Schmuckes trifft man auf die Schwierigkeit, ihn gegen das Schöne abzugrenzen, wenn man beides nicht identifizieren will. Diesen letzteren bequemen Weg schlug das Altertum meistens ein. So mußte Plato tun, da er die Schönheit als Form begriff, und die Form, wo sie an bestimmten Erscheinungen auftrat, ihnen nur anhängend, das heißt als Schmuck gedacht werden konnte. Aus dem gleichen Grunde kann auch bei Aristoteles der Schmuck als das Nicht-Notwendige, das äußerlich zu den Dingen hinzutritt, nicht gegen das Schöne abgegrenzt werden. Das hat in der Folge zu der seichten Definition geführt, der wir in der Renaissance immer wieder begegnen: die Schönheit ist der Schmuck der Dinge. Alberti aber kommt zu einer Unterscheidung: « . . sicher ist das Ornament für die Schönheit ein hilfreiches Licht und gewissermaßen ihre Ergänzung. Nach meinen Ausführungen

---

[1] Vgl. d. re aed. III. Kap. 12. S. 41.

halte ich es für ersichtlich, daß die Schönheit etwas ist, das in sich beruhend und notwendig durch die schöne Form gleichmäßig ausgegossen ist; während das Ornament eher etwas Anhängendes und lose Verbundenes zu sein scheint, als notwendig oder wesentlich[1].» Nur die Schönheit, wie sie hier bestimmt ist, als ideelle Einheit der Form, die sie notwendig zusammenfaßt, kann als inhaltvolle Schönheit, kann im Gegensatz zum Schmuck auftreten, der nicht inhaltlich bedingt und darum nicht notwendig ist. Diese Wahrheit, die in Alberti zum erstenmale aufkeimt, findet viel später erst ihre Entfaltung. Denn noch bei Kant tritt die Schönheit, da sie im allgemeinen formal gefaßt wird, in ihrer sinnlichen Existenz nur als anhängend, als Schmuck auf. Albertis Definition ergibt den Oberbegriff für den symbolischen Schmuck, von dem ich zu sprechen hatte, und die Subsumption unter ihn ist so leicht, daß ich mir ihre Ausführung ersparen kann. Es ist vielleicht der einzige Fall, in dem Alberti das Allgemeine gab, und ich das Besondere festzustellen hatte.

## Die Schönheit der subjektiven Zweckmäßigkeit.

Leichter als die Schönheit der objektiven Zweckmäßigkeit ist die formale Schönheit aufzufinden, der die subjektive Zweckmäßigkeit das Gesetz gibt. Auch Alberti ist am glücklichsten, wo er sie behandelt. Bei jener einen Definition, die sich auf die formale Seite des Schönen beschränkte, wies ich darauf hin, daß sie in der Architektur ausreiche, deren Gesetze der Form zu begreifen. Diese glückliche Anwendung des am reiflichsten durchdachten Begriffes formaler Schönheit auf die Architektur vollzieht schon Vitruv; freilich kann er nicht so nebelhafte Begriffe wie Symmetrie und Eurhythmie, die Alberti vorsichtig verschweigt, unterdrücken. Auf ihn ist bei den einzelnen Punkten noch zurückzukommen.

Es wurde ausgeführt, daß die allgemeine architektonische Form sich scharf in Materie und Gestalt sondere. War es der Schönheit der realen Zweckmäßigkeit aufgegeben, das Wesen der Materie erscheinen zu machen, so gibt die subjektive Zweckmäßigkeit der Form das Gesetz. Denn die Form, die von der Spontaneität des Geistes erzeugt wird, ist befähigt, den Gesetzen dieses Geistes angemessen zu sein, und darf sie nicht gegen jene der Materie verstoßen, so behält sie doch Freiheit genug, einer Schönheit zu folgen, die in der Einheitlichkeit beruht. «Die Vereinignng überhaupt aller Linien

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 2. S. 79.

wie aller Winkel in einem Bauwerk (in dem Nützlichkeit, Angemessenheit und Wohlgefälligkeit beobachtet werden muß) wird ausschließlich durch die Risse bemessen[1].» Da also der Riß eine mathematisch abstrakte Form besitzt aus meßbaren Linien und Winkeln, so kann sich in ihm nur die abstrakte, quantitativ bestimmte Schönheit der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Gesetzmäßigkeit entfalten.

Ueber die Art der Linien sagt Vitruv nichts Näheres, trotzdem ihm der Begriff des Risses, der dispositio, geläufig ist. Hingegen äußert sich Alberti: «Einige Grundrisse sind eckig und andere kreisförmig; von den eckigen bestehen einige nur aus Geraden, andere sind zusammengesetzt aus Geraden und Kurven[2].» Die Linien des Risses sind also die regelmäßigen: der Geraden als sich gleich bleibender Richtung, des Kreises, als einer durch ihr Zentrum gleichmäßig bestimmter Kurve. Für Alberti sind diese Linien anscheinend zu selbstverständlich, als daß er sie mit der Schönheit der Gleichheit zu begründen versuchte. Und doch wäre eine willkürliche Kurve, wenn sie nur Schönheit besäße, trotz größerer praktischer Schwierigkeiten schon verwirklicht worden. Alberti verfällt auch beim Nennen der Figuren, aus denen sich der Riß bilden kann, vom Viereck abgesehen, nur auf die regelmäßigen. «Die Zahl der Winkel bei den Alten war 6, 8 oder auch 10[3]. Man kann auch einen (Plan) entwerfen mit 12 oder 16 Ecken; ich habe sogar einen mit 24 gesehen, doch sind diese höchst selten[4].» Alle diese Vielecke sind regelmäßig gleich dem Kreis, der ihre Konstruktion bestimmt, wie auch Alberti ausführt[5], und setzen sich aus gleichen Winkeln und gleichen Geraden zusammen. «Doch müssen sich die Winkel im ganzen Riß überall einander gleich sein und wechselseitig entsprechen[6],» hier verlangt Alberti die Regelmäßigkeit; und er geht noch weiter. «Man sieht deutlich, daß sich die Natur an der runden Gestalt vor allem erfreut . . . Wir sehen auch, daß die Natur die sechseckige Gestalt. liebt[7].» Er mußte auch wissen, daß Plato das Regelmäßigste für das Schönste erklärte, aber er selber nennt nirgends die Bedingung jener festbestimmten Formen, die Gleichheit, schön.

---

1 Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 12.
2 Vgl. d. re aed. I. Kap. 8. S. 10.
3 Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96.
4 Vgl. d. re aed. I. Kap. 8. S. 10.
5 Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96 f.
6 Vgl. d. re aed. I. Kap. 8. S. 10.
7 Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 4. S. 96.

Das hat offenbar darin seinen Grund, daß diese Einheit der Identität ihm zu ärmlich erscheint. Denn über die abstrakte Gleichheit fortgehend, verlangt er die Unterschiedenheit der Teile. Es wurde schon gesagt, daß Alberti in diesem Fortgang zur Symmetrie in unserem Sinne gelangte, ohne sie freilich als Begriff zu prägen. «Doch will ich darum nicht, daß der Bau ringsum von einer gleichförmigen Linienstruktur umrissen sei, die sich in nichts unterscheidet. Denn einige gefallen uns, weil sie größer, andere weil sie kleiner und wieder andere, weil sie in der Mitte zwischen jenen sind. Deshalb möchte ich, daß ein Teil von geraden, ein anderer von gekrümmten, ein dritter von beiden Linienführungen zusammen begrenzt sei. Nur mußt du beachten, wovor ich oft gewarnt habe, daß du nicht in den Fehler verfällst, ein Ungetüm dem Aussehen nach verfertigt zu haben mit ungleichen Schultern oder Seiten. Gewiß erhöht die Verschiedenheit in allem die Schönheit, wenn sie ihre Seiten zusammenschließt durch die einheitliche Beziehung voneinander unterschiedener Teile. Doch wird es sicherlich sehr häßlich sein, wenn sie im Widerstreit des Unzusammenhängenden und Aufgelösten uneins sind[1].» Alberti verhehlt sich also die Schwierigkeit nicht, die durch die Forderung unterschiedener Glieder erwächst: sie trotzdem zu einer notwendigen Einheit zusammenzufassen. Am leichtesten vermag das die Symmetrie, welche die Teile so anordnet, «wie es Schönheit und Zweckmäßigkeit erheischen, daß einer dem andern, die gleichen den gleichen entsprechen[2]». Dadurch, daß die symmetrischen Teile die gleiche Form in gleichem Abstand von einer Symmetrieachse aufweisen, erscheinen sie durcheinander notwendig bedingt und übersichtlich. Doch müssen die korrespondierenden gleichen Teile, um eine geschlossene Gestalt zu bilden, durch andere zusammengefaßt werden, und diese müssen jenen ungleich sein, da bei ihrer Gleichheit statt der Symmetrie nur wieder Regelmäßigkeit zustande käme.

Die einfachste Form, die solcher Bedingung genügt, ist das Rechteck. Warum der Architekt statt eines Rechtecks nicht ein beliebiges Parallelogramm sich wählt, erklärt Alberti nicht aus ästhetischen Gründen: «Am bequemsten benutzt man die rechten Winkel; die spitzen Winkel werden niemals angewendet, . . . wenn nicht im Zwang der Umstände. Die stumpfen Winkel wurden als recht zweckmäßig angesehen, doch hütete man sich, daß sie irgendwo nicht von

---

[1] Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 12.
[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 8. S. 10.

gleicher Größe waren[1].» Die Verwerfung des spitzen Winkels, wie die Anerkennung des stumpfen, erhellt unmittelbar aus ihrer räumlichen Brauchbarkeit. Aber außerdem wurde die Anerkennung davon abhängig, daß alle stumpfen Winkel gleich groß sind, ein Fall, der bei regelmäßigen Vielecken vorliegt. Es ist für Alberti maßgebend, ohne daß er sich dessen wohl bewußt wurde, daß jene stumpfen Winkel, die nach Größe und Zahl schon festliegen, wenn nur eine Seite des eingeschriebenen Vielecks gegeben ist, in notwendiger Bedingtheit auftreten. Der rechte Winkel aber — und das ist seine formal schöne Bedeutung — ruht, als feste Grenze zwischen spitzem und stumpfem Winkel, in sich begrenzt und notwendig, so daß fast nie ein anderer, auch ohne statische Ueberlegungen, in einer unregelmäßigen Figur zugelassen werden darf. Bei dem stumpfen Winkel, der weniger selbstverständlich scheint, besann sich Alberti auf die Bedingungen seiner Möglichkeit. Er legte damit den bescheidenen Anfang zu einer Aesthetik des Winkels, wenigstens habe ich keinen früheren Ansatz dazu gefunden. Aber der Vorzug des rechten Winkels ist ihm noch — ähnlich wie bei der Geraden und dem Kreise — über alle Reflexion erhaben.

Es wäre bewiesen, warum aus allen Parallelogrammen nur das Rechteck in der Architektur vorkommen soll. Es darf Alberti nun nicht genügen, und genügt ihm auch nicht, diese Figur durch die rechten Winkel, die Gleichheit der gegenüberliegenden und die Ungleichheit der anliegenden Seiten bestimmt zu haben, ohne das Verhältnis dieser Ungleichheit zu berücksichtigen. Wir kommen zwangsweise von der Symmetrie zur Gesetzmäßigkeit der Proportion: «Die Seitenlinien sollen so gezogen werden, daß die gegenüberliegenden gleich sind. Auch darf man niemals in einem Werk Linien sehr lang verlaufen lassen, die an sehr kurze stoßen; sondern zwischen ihnen sei, je nachdem es ihnen gebührt, ein angebrachtes und richtiges Verhältnis[2]. All diese Dinge werden — wie auch immer gestaltet — ungeschickt wirken, wenn bei ihrer Anordnung nicht eine höchst umsichtige Weise der Gesetzmäßigkeit angewandt wird. Denn jedes von ihnen muß sich auf eine Zahl zurückführen lassen, so daß ein Verhältnis besteht zwischen gleich und gleich, links und rechts, oben und unten, ohne daß irgend etwas dazwischen geschoben würde, was die Formen in ihrer Gesetzmäßigkeit störte[3].» Die Zahl besitzt also für

[1] Vgl. d. re aed. I. Kap. 8. S. 10.
[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 8. S. 10.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.

die Form der Architektur eine fundamentale Bedeutung. «Denn bei vielen Formen spielt es keine Rolle, ob du sie rund oder viereckig machst, wenn sie nur zweckdienlich sind. Doch spielt es eine große Rolle, welches ihre Zahlengröße ist usw[1]. Doch wie in einem Lebewesen Kopf und Fuß, kurz jedes Glied zu den andern Gliedern und der Gesamtheit des Körpers in Beziehung stehen muß, so müssen auch in einem Gebäude, und besonders in einem Tempel, alle Teile des Verbandes sich bedingen und entsprechen; und zwar derart, daß mit irgend einem von ihnen alle andern Teile sich bequem messen lassen[2].» Die Forderung durchgehender Proportionalität, wie den Vergleich mit einem Lebewesen besitzt schon Vitruv, aber er hat vergessen, ihren Sinn, die aristotelische Bestimmung der Uebersichtlichkeit mitzu übernehmen[3]. Und auch seine einzelnen Verhältnisse lassen in ihren Angaben diese Einfachheit vermissen. Es ist also auch hier die subjektive Zweckmäßigkeit, die, um der leichten Auffaßbarkeit willen, übersichtliche Abmessungen einer durchgängigen Einheit als schön verlangt. Dies Gesetz stellte Alberti richtig auf, die Frage ist jetzt, ob er es im einzelnen besser als Vitruv innehält.

Da die schöne Proportion ein Verhältnis einfacher Zahlen ist, so findet Alberti einen Anlaß, das Wesen der einfachen Zahlen darzulegen. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß ein solches Bestreben von der pythagoräischen Zahlenphilosophie angeregt wurde, die Alberti, jedoch nicht vollständig, referiert. Vitruv war dabei nicht seine Quelle, denn dieser verzeichnet als vollkommene Zahl nur die Zehn und die Sechs. Nicht über die Wahrheit solchen Philosophierens, dessen Sinn Hegel wieder zu Ehren gebracht hat, könnte hier geredet werden, sondern ob die einzelne Zahl, unbezogen, wo sie in der architektonischen Form auftritt, einen bestimmten Eindruck macht. Doch regt Alberti, der im wesentlichen referiert, eine solche Problemstellung nur an. «Doch unter diesen Zahlen, ob gerade oder ungerade, gibt es einige, die den Naturgesetzen vertrauter und für die Weisen bedeutungsvoller sind als andere, die sich auch die Architekten für die Zusammensetzung der Bauteile angeeignet haben[4].» Darnach nimmt Alberti die absolute Bedeutung der Zahl auch für die Architektur an. Die Drei, Vier, Fünf, Sechs, Sieben, Acht, Neun, Zehn werden aus begrifflichen oder magischen Gründen bevorzugt.

---

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 3. S. 133.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 79.
[3] Vitruv III. Kap: 1. IV. Kap. 3.
[4] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 137.

Für die formale Schönheit ist entscheidend — was Alberti nicht mehr besonders ausspricht —, daß sie als Einheit nur weniger Einheiten übersichtlich bleiben. Folgende von ihnen sind auch wegen der leichten Gruppierbarkeit ihrer Elemente, die Alberti erwähnt, bequem zu fassen: 6 = 3 + 3 oder 2 + 2 + 2, 8 = 4 + 4, 9 = 3 + 3 + 3. «Doch überschritten sie (die Architekten) von den geraden Zahlen nicht die Zehn, die sie den Oeffnungen zuwiesen, und von den ungeraden nicht die Neun, vor allem nicht in den Tempeln[1].»

Die unbezogene Zahl kann immer nur ein lineares Maß abgeben. Da aber auch die Flächen und schließlich auch die Räume einheitlich gemessen werden müssen, so bleibt für die schöne Proportion das Verhältnis zweier Zahlen, als zweidimensionaler Bestimmung und als dreidimensionaler das Verhältnis dreier Zahlen zu erkunden. Gesetzmäßig wie die Glieder des menschlichen Leibes sollen die des Hauses sein[2], bei dieser ungewissen Analogie beruhigt sich Vitruv. In seinem musiktheoretischen Kapitel erwähnt er die Konsonanzen, stellt aber bei dieser Gelegenheit nicht ihre Proportionen, sondern nur die seltsame Forderung auf, im Theater harmonisch abgestimmte Schallgefäße zu akustischer Wirkung anzuordnen. Diese seine einzige äußerliche Beziehung der Musik auf die Architektur mußte hier genannt werden, um zu vergleichen, wie tief und eigen Alberti jene mögliche Verbindung ausnutzt. Den Plan der Schallgefäße lehnt er scharf ab: «Ich werde mich hier nicht weiter mit jenen Aeußerungen Vitruvs befassen . . ., Dinge, die wohl leicht gesagt werden können. Aber wie derartiges auszuführen ist, mag uns der verraten, der es erprobt hat[3].» So sucht er, auf sich angewiesen, ein Prinzip für die Proportion. «Umriß nenne ich ein bestimmtes Verhältnis der Linien, welche die Ausdehnung abmessen, nach Länge, Breite und Höhe. Das Gesetz des Umrisses kann man am besten aus dem schöpfen, worin sich die Natur klar und eindrücklich uns als wunderbar und tiefsinnig enthüllt. Und wirklich bejahe ich immer mehr den Ausspruch des Pythagoras, daß sie in der Tat sich in all ihren Schöpfungen ähnlich bleibt. Die selben Zahlen, durch deren Verhältnis die Harmonie der Stimmen in den Ohren der Menschen wohlgefällig klingt, erfüllen auch die Augen und die Seele mit seltener Lust. So will ich denn die Gesetze des Umrisses den Musikern entlehnen, denen diese Zahlen recht gut bekannt sind, und außerdem

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 137.
[2] Vitruv III. 1. Kap.
[3] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 7. S. 125.

solchen Verhältnissen, deren Beschaffenheit etwas Ausgezeichnetes und Wertvolles enthält. Doch will ich diese Gesetze nicht weiter verfolgen, als sie den Zwecken des Architekten dienen[1].» Alberti macht hier mit genialer Sicherheit einen Sprung, den der systematische Denker nicht wagen dürfte. Statt die Möglichkeiten durchgängig aufeinander bezogener und einheitlich zu fassender Zahlenkombinationen aufzustellen und im Resultat erst zu entdecken, daß die Harmonie der Töne in ihrer Wohlgefälligkeit auf der gleichen subjektiv zweckmäßigen Verknüpftheit und Einheitlichkeit ihrer quantitativen Verhältnisse beruhe, statt dieser wunderbaren Beziehung nur vergleichsweise und als Bestätigung der formalen Gesetze überhaupt zu gedenken, geht er von der Musik aus, da ihm die Schönheit der Harmonie als das unmittelbar Gewisse erscheint. Ist man aber deduktiv von den formalen Gesetzen der Architektur ausgegangen, so muß man bei allen musikalischen Verhältnissen, die Alberti im folgenden übernimmt, die Frage aufwerfen, ob diese in ihrer Uebertragung fähig sind, der Schönheit architektonischer Proportionen zu genügen. Ist das der Fall, so wird die Kühnheit Albertis gerechtfertigt dastehen. Wenn wir bei der Bestimmung einzelner Zahlen nicht über die Zehn hinausgingen, so folgt für das übersichtliche Verhältnis zweier Zahlen daraus, daß die Größe jeder einzelnen der bezogenen erst recht nicht über Zehn und besser unter ihr liegen muß. Und in der Tat bestehen die wohlklingenden Intervalle nur aus Proportionen, welche die Zahlen bis zur Fünf aus je zwei benachbarten untereinander bilden: 1 : 2 : 3 : 4 : 5. Näher auf die so fixierten Intervalle einzugehen, würde dem Grundsatz Albertis widersprechen, der nur, was dem Architekten dienlich werden kann, aufnehmen will. Ihm fehlt bei der Aufstellung des Konsonanzen nur das Verhältnis der Terz, 4 : 5, deren Name auch bei Vitruv nicht genannt wird. Von den Zahlen, die sich weniger einfach verhalten und dementsprechend auch unserem Ohre dissonieren, erwähnt er nur das Verhältnis 8 : 9, die Sekunde. Diese verwirft er aber für alle Proportionsangaben, da sie ihm, und mit Recht, unzweckmäßig scheinen mußte[2]. Die mangelhafte Reihe seiner Intervalle bleibt unwesentlich gegenüber dem geglückten Nachweis, daß Alberti, von ihnen ausgehend, für das Verhältnis zweier Zahlen das gleiche Ziel erreichte, an das eine Deduktion aus formalen Architekturprinzipien gelangen mußte.

---

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 137.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. S. 137.

Gilt das auch für ein Verhältnis d r e i e r Zahlen, das in der A r c h i t e k t u r die entscheidende Rolle spielt? Die gleiche Bedeutung besitzt der D r e i klang in der M u s i k. Und zwar steht die Konsonanz des Dur-Dreiklanges im Verhältnis 4 : 5 : 6. Was in solcher Proportion für die Architektur wichtig wird, ist — von der Einfachheit der Zahlen abgesehn — die Art ihrer Bindung. Bei drei Gliedern wird es erst m ö g l i c h, durch ein Gemeinsames zu binden, das nicht die Einheit des Maßes ist. Bei drei Gliedern wird eine neue Bindung erst n o t w e n d i g, da ohne sie die Teile untereinander sich nicht fest beigeordnet wären. Diese Notwendigkeit kennt Vitruv nicht, Alberti erkennt sie aber. Im Dur-Dreiklang erzeugt die Differenz Eins das gemeinsame Band zwischen den verschiedenen Gliedern, die, so in eine arithmetische Reihe geordnet, mit Zwang auseinander hervorgehen. Die Folgerung daraus wäre, daß die Verhältnisse dieses Akkordes den Bedingungen der architektonischen Form genügen. Alberti könnte also ruhig den Dreiklang zum Ausgangspunkt für seine Maße machen. Dazu ist er freilich nicht in der Lage, schon weil ihm das Intervall der Terz fehlt. Und wenn er nun seine verschiedenen Intervalle zu Dreiklängen zusammenstellt[1], um die drei Dimensionen für die Architektur zu gewinnen, so nimmt er nicht länger Bedacht darauf, ob diese Dreiheiten musikalisch wohlgefällig sind. Wir begegnen bei ihm wiederholt einer Verbindung der Quinte mit der Quarte, die, in Töne umgesetzt, nicht ergötzen kann. Offenbar wurden von ihm bei der dreifachen Koppelung nur noch die architektonischen Gesetze beobachtet, wenngleich nicht damit gesagt ist, daß die Methode, von den Harmonien auszugehen, nicht weiter zugelangt hätte. Doch vereinfacht sich die Darstellung, wenn wir Albertis Angaben nur daraufhin untersuchen, ob sie drei Größen zusammenzwingen. Er fügt zwar noch seinen Proportionen die Intervallbenennungen hinzu. Doch fand der Zusammenhang mit der Musik eine hinreichende Würdigung, und so kann man weiterhin darauf verzichten, sich bei der Quantität der Zahlen die Qualität bestimmter Töne vorzustellen. Als erstes Verhältnis bringt Alberti:

4 : 6 : 9
Quinte Quinte.

In gleicher Verbindung gibt er die Quarte und deren Quarte. Welches ist die Verbindung dieser Proportion? Doch nicht das zwei-

---

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 138 ff.

mal wiederholte Wort, auch nicht, wie beim Dur-Dreiklang, eine arithmetische Reihe. Die Verbindung danken wir der mittleren Proportionalen: $^4/_6 = ^6/_9$ schreiben wir arithmetisch richtig die doppelte Bezogenheit der 6. Nun zeigt sich, daß die beiden Teile nicht nur durch die Gleichheit, sondern enger noch durch die Gemeinsamkeit der mittleren Zahl einheitlich zusammengefaßt werden. Es ist zuzugeben, daß sich hier die formale Schönheit der Gesetzmäßigkeit findet. Ein Spezialfall dieser Verbindung ist der goldene Schnitt, in dem sich die kleinere Strecke zur größeren verhält, wie diese zur ganzen. Die besondere Schönheit dieses Verhältnisses beruht darin, daß nur e i n Glied gegeben zu sein braucht, damit in ihm die andern notwendig gesetzt sind. Solche E i n heit besitzt die Proportion in ihrer allgemeinen Fassung nicht, da sie in ihr nur durch z w e i Glieder bestimmt wird. Zudem bringt der goldene Schnitt in seiner letzten Verhältnisstrecke, die die andern Gliedern in sich begreift, das Zusammenfassen in eine übergreifende Einheit auch zur sinnlichen Existenz, während in dem allgemeinen Fall wohl eine Einheitlichkeit für das apperzipierende Subjekt vorliegt, ohne jedoch zur Anschauung zu kommen, und, als nur gedacht, künstlerisch nicht so wirksam wird. Freilich verzichtet der goldene Schnitt um der Geschlossenheit des Ganzen willen auf die schöne Einfachheit der Zahlen, die sich in der allgemeinen Fassung des Gesetzes findet. Kein andrer als Plato preist — in seinem Timäus — die Schönheit der stetigen Proportion, und diese Schönheit verschafft ihr in der Renaissance nach Alberti das Beiwort der «göttlichen». Alberti aber, und das verwundert bei solchem Humanisten, nennt den goldenen Schnitt nicht. Möglich, daß ihn in dessen Verhältnissen das Irrationale schreckte.

Weiter verbindet Alberti Intervalle derart, daß die zweite Zahl des ersten als erste des zweiten auftritt, o h n e daß die beiden Teile durch die schöne Gleichheit wie bei der mittleren Proportionale verkettet wären:

Verdoppelung (Oktav)

2 : 3 : 4

Quinte Quarte.

Dafür verbinden sich diese Größen durch arithmetische Reihe und, wie auch Alberti sagt, dadurch, daß die letzte als verdoppelte erste sich mit dem Anfangslied berührt.

Das letzte Verhältnis gilt auch für die nächste Proportion:

Verdoppelung (Oktav)
3 : 4 : 6
Quarte Quinte.

Diese ist, was Alberti nicht bemerkt, weniger schön, da ihr die Gleichheit der Differenz fehlt.

Sodann werden zwei Intervalle gesucht, deren äußere Zahlen im Verhältnis der Verdreifachung stehen sollen. Dies muß um der subjektiven Zweckmäßigkeit willen schon etwas gewagter erscheinen als die leicht bemerkbare Verdoppelung:

Verdreifachung
2 : 4 : 6
Oktav Quinte.

Auch verrät das unmusikalische Verhältnis 1 : 3, wie Alberti den musikalischen Standpunkt mehr und mehr verläßt. Die Proportion steht außerdem in einer arithmetischen Reihe mit der Differenz 2, ist also noch hinreichend gefestigt.

Bedenken könnte in dieser Hinsicht eher die nächste erwecken:

Verdreifachung
2 : 3 : 6
Quinte Oktav.

Immerhin bleiben die Verhältnisse, wenn hier auch in losem Verbande, übersichtlich.

In gleicher Weise wagt Alberti eine Vervierfachung:

Vervierfachung
2 : 4 : 8
Oktav Oktav.

Hier liegt ein besonders gesetzmäßiger Fall der mittleren Proportionale vor, ohne daß Alberti, der nur die Vervierfachung im Auge hat, darauf aufmerksam wird: Denn, abgesehen von der doppelten Beziehung $^2/_4 = ^4/_8$, geht jedes Glied aus der Verdoppelung des vorigen hervor und binden sich Anfang und Ende in der Vervierfachung zusammen. Trotzdem kann von einem Vergleich mit der Schönheit des goldenen Schnittes nicht die Rede sein, schon wegen der Montonie allzu großer Gleichheit. Dazu kommt, daß ein Verhältnis 1 : 2 : 4, wie man es auch auf Länge, Breite oder Höhe verteilt, an die Grenze des Möglichen geht.

Schließlich stellt Alberti noch diese Reihen auf:

Vervierfachung
2 : 3 : 4 : 8
Quinte Quarte Oktav.

Vervierfachung
3 : 6 : 9 : 12
Oktav Quinte Quarte.

Doch hat diese Verkettung für die Kunst, deren Form das Sinnliche ist, keinen Sinn, weil sie nämlich vierdimensional, unsre Anschauung aber dreidimensional ist. Da hat Alberti sich von der Theorie hinreißen lassen.

«So wie wir bei der Bestimmung der Durchmesser dargelegt haben, sind die natürlich gegebenen Verhältnisse der Zahlengrößen. Und alle diese müssen so angewandt werden, daß die kleinste Linie die Breite und die größte ihr entsprechend die Länge des Grundrisses abgibt, die mittlere aber die Höhe; doch lassen sie sich, wenn es die Zweckmäßigkeit der Bauten verlangt, manchmal auswechseln[1].» Diese Anweisungen sprechen ohne Kommentar für sich.

«Doch jetzt habe ich von einem Gesetz der Maßbestimmung zu handeln, das nicht natürlich gegeben ist in Harmonien und Figuren, sondern das, anderm entnommen, die Maße zu dreien verbinden soll[2].» Ein Gesetz, das «Figuren» abgesehen wird, nannte Alberti vorher[3]: das Verhältnis der Seiten eines rechtwinkligen Dreiecks, von deren Potenzen nach dem pythagoräischen Lehrsatz eine Gleichheit ausgesagt werden kann, derart, daß die Summe der kleineren Quadrate gleich dem größten ist. Da aber nach dem allgemeinen Satz die Verhältnisse allzu ungleich ausfallen könnten, leitet Alberti sie aus einem Sonderfall ab: aus einem Dreieck, das durch Diagonalen in einem regelmäßigen Körper, dem Würfel, gewonnen wird. Doch entbehren diese Verhältnisse der arithmetischen Einfachheit, und deshalb läßt Alberti sie auch wieder fallen. Ein rationelles Verhältnis gibt es allerdings unter denen des allgemeinen Satzes, das wegen dieser einzigartigen Eigenschaft von Kant zum Gegenstand einer Abhandlung gemacht wurde: die Zahlen 3, 4, 5, die eine arithmetische Reihe wie musikalische Inter-

---

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 139.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 139.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 139.

valle bilden, weisen auch folgende Beziehung auf: $3^2 + 4^2 = 5^2$. Dieser Fall ist Alberti entgangen.

Um so eher kehrt er zu Verhältnissen zurück, in denen sich arithmetische Einfachheit schaffen läßt: «Es gibt nun, die drei Durchmesser im Werke einander anzupassen, gewisse Anmerkungen, . . . die wir mit Nutzen betrachten werden. Die Philosophen nannten sie «Mittel» (mediocritas)[1].

Wie Alberti in den geometrischen Verhältnissen des rechtwinkligen Dreiecks seinen Ausgangspunkt nicht mehr von musikalischen Proportionen genommen hat, so will er jetzt ohne Rücksicht auf die Musik arithmetische Zahlenverhältnisse aufsuchen. Damit erweist sich aber, daß ihm die Proportionen der Architektur nicht wegen ihrer musikalischen Harmonie schön erscheinen, sondern es muß sich um ein Gesetz handeln, das, beiden zugrunde liegend, ihre Verwandtschaft begreifen läßt. Dies Gesetz formuliert Alberti nicht, aber er befolgt es. Denn seine aus architektonischen Verhältnissen hergeleiteten Proportionen sind übersichtlich und durchgängig verknüpft.

«Von den drei Arten, welche die Philosophen am meisten loben, findet man das sogenannte arithmetische Mittel am leichtesten[2].» Die Aufgabe lautet, zu zwei gegebenen Zahlen eine dritte zu finden, die in der Mitte stehend alle drei Größen verbindet. Alberti nimmt die einfachen Zahlen 8 und 4; ihr arithmetisches Mittel stellt sich dann auf $\frac{8+4}{2} = 6$, ein Glied, das als halbe Summe beide Zahlen zusammenfaßt. «Diese Zahl 6 nennen die Arithmetiker in diesem Fall das Mittel, das, in der Mitte zwischen 4 und 8, gleich weit vom einen wie vom andern entfernt ist[3].» Also tritt die feste Bestimmtheit einer arithmetischen Reihe, wie 8, 6, 4, als schöne Proportion auf. Auch in den musikalischen Proportionen war sie für die Schönheit entscheidend, ohne dort schon von Alberti als Gesetzmäßigkeit aufgeführt zu werden.

In der Formulierung des «geometrischen Mittels» verfährt Alberti umständlich. Wiederum soll zu zwei gegebenen Größen ein bindendes Mittelglied gesucht werden, hier derart, daß es aus der Wurzel des Produktes dieser Zahlen gewonnen wird. Er wählt wieder einfache Größen, 4 und 9. Da deren Produkt 36 macht, wäre das Mittelglied $\sqrt{36} = 6$. Schreiben wir diese Beziehung einmal in mathematischer

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 139.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 139.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 139.

Form: $4 \times 9 = 6 \times 6$ oder $^4/_6 = {}^6/_9$. Auch diesen Verhältnissen begegneten wir unter den musikalischen, wo Alberti gleichfalls nicht die schöne Bezogenheit ihrer Zahlen ausdrücklich bemerkte, als mittlerer Proportionale. Dort wurde ihre Gesetzmäßigkeit besprochen.

Drittens nennt Alberti das «musikalische Mittel», warum mit diesem Namen, ist mir nicht klar geworden. «Dieses ist von der größten Zahl um die doppelte Größe entfernt, die dieses Mittel von der kleinsten trennt, wobei vorausgesetzt wurde, daß die größte sich mit derselben Proportion auf die kleinste bezöge[1].» Sein Zahlenbeispiel 30, 40, 60 oder 3, 4, 6; ihre Proportion: $\frac{3}{6} = \frac{4-3}{6-4} = {}^1/_2$. Die gleiche Proportion besteht also zwischen den äußeren Gliedern und zwischen der Differenz des mittleren mit den äußeren Gliedern, und auch hier liegt die schöne Gesetzmäßigkeit, außer in der Einfachheit der Größen, in der übersichtlichen Gleichheit der Verhältnisse, die um so angenehmer überrascht, da sie sich in einer scheinbar willkürlichen Zahlendreiheit enthüllt.

Faßt man nun zusammen, was Alberti über die schöne Proportion darlegte, so ergibt sich als entscheidend, was ich zu Anfang behauptet hatte: daß die Zweiteilung in musikalische und arithmetische Verhältnisse nicht zwei unterschiedenen Gesetzen der Schönheit entspricht. Vielmehr beweisen alle Angaben Albertis die Oberherrschaft der Gesetzmäßigkeit über beide. Verwunderlich bleibt nur, wie es ihm entgehen konnte, daß fast alle seine musikalischen Verhältnisse Sonderfälle aus seiner Regel der «Mittel» sind, und daß ihn bei Verbindung der Intervalle das gleiche Prinzip geleitet hat: ein Mittelglied zu finden, das die andern Glieder unter sich und sich mit ihnen einheitlich verbindet. Trotzdem bleibt, was er als Fälle schöner Gesetzmäßigkeit anführte, in seiner Bedeutung unantastbar, und nicht am wenigsten durch den Nachweis, daß wir im wahren Sinne des Wortes von einer Eurythmie architektonischer Verhältnisse sprechen können.

## Die Schönheit des Schmuckes in der Architektur.

Wie die Schönheit der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Gesetzmäßigkeit in ihrer Form der Einheitlichkeit bestand, der sie ihre subjektive Zweckmäßigkeit verdankten, so gibt es auch eine entprechende Schönheit des Materials, seine Reinheit oder Sichselbstgleichheit. Ich sagte schon im «Begriff des Schönen», daß Alberti auch diese

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 6. S. 139.

kennt und die Reinheit der Farbe wie die Gleichmäßigkeit der Zusammensetzung gerade für die Architektur fordert, in der das Material als solches zur Wirkung kommt. «Ganz besonders gehört zu den Arten des Schmuckes, daß irgend ein bewunderungswürdiger Stein an einem ausgezeichneten und ehrenvollen Platze angebracht werde»[1]. Von der Materie als Mittel meinte Alberti, daß ihre Form wichtiger sei als ihre Kostbarkeit. Hier aber handelt es sich um einen ganz neuen Begriff: um die Materie, die als Schmuck frei, das heißt um ihrer selbst willen da ist, auf die Albertis Worte stimmen sollen, «daß das Ornament eher etwas Anhängendes und löse Verbundenes zu sein scheint, als notwendig und wesentlich». Solcher Freiheit würdig zeigt sich die Materie nur in der Architektur, als der materiellsten der Künste, doch auch dann nur, wenn sie den Ansprüchen abstrakter Schönheit nachkommt, ihrem Stoffe nach rein, ihrer Größe nach in sich und innerhalb des Baues schön bestimmt zu sein.

Dieser letzten Forderung der formalen Einbeziehung in das Bauwerk muß sich dessen gesamter Schmuck anbequemen. Insofern die Architektur die Zufluchtsstätte der freien Künste ist, müssen sie sich ihren formalen Geboten einfügen. Von dieser wichtigen Bestimmung fand sich in der Antike keine Andeutung. Vitruv, der sie bei seiner Beschränkung auf die Architektur am ehesten hätte bringen können, äußert sich wohl über den Schmuck, zum Beispiel der Technik des Verputzes, oder auch über die Malerei für sich, doch nie unter dem Gesichtspunkt einer formalen Verbindung von Bau und Schmuck. So behaupten Albertis Ausführungen dieser Art einen zeitlichen Vorrang. «Und wenn man den ganzen Bau abgesucht hat, so darf man in dem gesamten Werke an keinem Orte etwas finden, das nicht gleichmäßig und entsprechend sei, und das sich nicht mit allen Maßen der einheitlichen Schönheit einfügt»[2]. Auch vom zweckbedeutenden Ornament müssen wir nach diesem Prinzip verlangen, daß es sich der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Gesetzmäßigkeit unterwirft; eine Forderung, die sich in der Geschichte erfüllt zeigt. Nicht so abhängig braucht das inhaltsvolle Kunstwerk zu sein, da es nur seiner körperlichen Existenz im Raume nach, also in Anordnung und Größe von der Architektur abhängt. Das Haus bietet ihm an Wänden und Decken, am Boden und Dach eine Stätte; in der Fläche und im Raum. Alberti unterscheidet nicht die verschieden große Abhängigkeit des Schmuckes, doch wohl die verschiedenen Stätten, die ihn aufnehmen.

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 83.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 9. S. 141.

«Doch der größte Schmuck der Mauern und Decken und besonders der Gewölbe ist die Inkrustation[1]. Beim Befestigen von Platten wird es lobenswert sein, wenn aus ihrem Gefüge und ihrer ineinandergreifenden Anordnung ein wohlgefälliger Anblick entsteht; es sollen sich die Flecken den Flecken anpassen, die Farben den Farben, und das Aehnliche dem Aehnlichen, so daß sie sich wechselseitig heben»[2].

Was von den Wänden gesagt ist, soll auch vom Fußboden gelten, «freilich mit der Ausnahme, daß auf dem Boden nicht so auffallende musivische Gemälde gestaltet werden»[3]. Alberti meint offenbar, daß der Fußboden dekorativer ausgeschmückt werden müsse, eine richtige Unterscheidung, die aber bei weitem nicht ausreicht. Denn das Dekorative muß sich, so verlangt das oberste Prinzip, auf das Planimetrische beschränken, wenn nicht der zagende Fuß glauben soll, auf Körper statt auf eine Ebene zu treten.

Zu der Decke haben wir wiederum ein theoretischeres Verhältnis, so daß sie dem Schmuck der Wände näher steht. Von ihr sagt Alberti in dieser Allgemeinheit nichts Näheres, vom Dache aber: «Man schmückt von den Dächern die Giebel, die Traufen und die Ecken, dadurch, daß man dort Kugeln, Blumen, Statuen, Wagen und ähnliches anbringt, wovon ich einzeln an seinem Platze handeln werde[4].»

Es ist noch nicht am Platze, meint er, — und das erklärt seine sparsamen Angaben — über den Schmuck im einzelnen zu handeln. Und das hat seine Richtigkeit. Soweit dabei nämlich nicht formale Gesichtspunkte vorliegen, soweit der Schmuck, wie in den freien Künsten, einen Inhalt besitzt, müssen wir zwischen ihm und der Bedeutung des Baues einen Zusammenhang erwarten. Dann läßt sich aber erst, wenn von den einzelnen Bauten gehandelt wird, der entsprechende Schmuck näher angeben.

Albertis Worte über die formalen Zusammenhänge zwischen Schmuck und Architektur im allgemeinen treffen aber das Wesentliche. Einmal verlangt er, immer in Beziehung auf das Subjekt, Abstufungen des Dekorativen: «Ich billige die Klugheit der Alten ganz, die alles, was in Augennähe angebracht werden sollte, höchst sauber und sorgfältig ausführten, und bei anderem, das fern in der Höhe angebracht werden sollte, sich diese Mühe nicht gaben[5].» Das Wich-

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 5. S. 171.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 10. S. 185.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 10. S. 186.
[4] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 11. S. 90.
[5] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 10. S. 89.

tigste aber bleibt ihm mit Recht, daß die Gesetze formaler Schönheit befolgt werden, und vor allem die reicheren der Gesetzmäßigkeit und der Farbenharmonie, die eine Einheit trotz Widerstreit geben: «In allem, was wir aufgezählt haben, muß man vermeiden, daß nicht die selbe Farbe und Form zu häufig an einem Orte dicht zusammengedrängt, noch daß sie wie zufällig zusammengebracht sind [1]. Es muß das Maß im Schmuck der Bauten geregelt und ferner dadurch übersichtlich sein, daß Hervorragendes nicht allzu dicht gedrängt, nicht hineingeflickt und auf einen Haufen zusammengeschleppt erscheint, sondern vielmehr mit solcher Bestimmtheit einheitlich und geeignet verteilt, daß, wer es umwechseln wollte, einsehen müßte, er verdürbe all die strahlende Harmonie [2].» Wie die Anordnung des Schmuckes erst durch solche Gesetzmäßigkeit schön zu nennen ist, auch das verkündet Alberti klar wie selbständig. Ueberhaupt sind seine Darlegungen der allgemeinen Bedingungen formaler Schönheit so einsichtig, daß man mit Spannung dem Ergebnis ihrer Anwendung entgegensehen darf.

## Das Gotteshaus.

Ein Dasein der Schönheit ist aber nicht möglich ohne einen bestimmten Inhalt. So müssen wir uns, um die besondere Existenz auch der formalen Schönheit zu begreifen, auf den Inhalt besinnen, den Alberti der Architektur gab: «Soweit es an uns liegt, sollten unsere Bauten voll Zierde sein und besonders jene, deren Schönheit allgemein verlangt wird: nämlich die öffentlichen Bauten, und von ihnen vor allem die heiligen [3].» Um seiner Allgemeinheit willen soll also das heilige Haus schön sein. Ob ein Haus schön sein kann, die Frage fand ihre Antwort. Ob die Schönheit des Hauses aber nur aus den genannten Gesetzen zu begreifen ist, oder ob die Form des Hauses und besonders des Heiligtums in seiner Allgemeinheit, die immer einen vernünftigen Gehalt bedeutet, von diesem Gehalt mit bedingt erscheint, das muß sich im folgenden ergeben, obschon Alberti und auch der Antike diese Problemstellung fremd ist. Die Tatsachen der Geschichte beweisen, soviel sei gesagt, diesen Zusammenhang: mit den religiösen Vorstellungen wandelte sich die Form des Heiligtums.

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 10. S. 89.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 9. S. 141.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 8. S. 140.

Folglich muß unsere erste Frage nach Albertis Religion gehen. Man könnte versucht sein, diesen kraftvollen Renaissancehelden für einen heidnischen Heroen zu halten, der, in sich geschlossen, wohl von der Willkür eines Schicksals weiß, doch nichts davon hofft oder fürchtet. Wenngleich aber Alberti mehr von Tempeln als von Kirchen und häufig von Göttern spricht und das christliche Abendmahl stets nur als Opfer bezeichnet, weil dies Wort auch den antiken Ritus befaßt, so ist er doch ein Christ; ein Christ freilich, der übersieht, daß seine Religion antike Götter als teuflisch verfolgt hat. Für sein versöhnendes Verständnis antiker Weisheit und Schönheit gab es keinen Gegensatz mehr zum Christentum. Und in der Form eines Heiligtums, das aus solchen Vorstellungen gestaltet ist, müssen wir auch eine Vereinigung von Christlichem und Antikem erwarten.

Albertis nähere Bestimmung für die Bedeutung des Heiligtums lautet so: «In der ganzen Baukunst darf man auf nichts mehr Geist, Sorgfalt, Fleiß und Umsicht verwenden, als auf das Errichten und Schmücken eines Tempels. Denn abgesehen davon, daß ein wohlgebildeter und gezierter Tempel der größte und wichtigste Schmuck ist, den eine Stadt aufweisen kann, so ist er doch in Wahrheit das Haus der Götter. Und wenn wir aufs Feinste jene Häuser schmücken und bereiten, in denen die Könige und die Großen wohnen sollen, wie müssen wir mit denen der höchsten Götter verfahren, zu denen unsre Wünsche rufen, damit sie unsern Opfern nahen und unser Flehen und Beten erhören. Denn obschon die Götter solche hinfälligen Dinge nicht hoch bewerten, wie die Menschen tun, so wird sie doch die Reinheit des Schönen rühren, wie die Verehrung und fromme Scheu, die ihnen bezeugt wird. Um die Menschen mit Frömmigkeit zu erfüllen, sind sicherlich die Tempel höchst geeignet, da sie die Seelen entzücken und in dankbarem Staunen fesseln. — Und deshalb wünsche ich den Tempel so schön, daß keine Form herrlicher gedacht werden kann, und wünsche ihn überall so gestaltet, daß er denen, die staunend eintreten, Ehrfurcht einflöße in der Bewunderung des Außerordentlichen, und daß sie nur mühsam den hingerissenen Ausruf unterließen: hier ist wahrhaftig ein würdiger Aufenthalt für die Gottheit[1].» Gehen wir diese schöne Rede durch, so finden wir zunächst die antik gedachte Bestimmung des Tempels als Hauses der Götter: antik, weil die Gottheit hier als immanent vorgestellt wird, während für die Christen mit ihrer transzendenten Gottheit die Kirche

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 3. S. 95.

nur das Haus der Gemeinde bedeuten kann. Die Gottheit, zu deren Unendlichkeit sich nicht der Geist der Gemeinde erhebt, sondern die, wie Alberti sagt, von den Opfern angelockt, ihr Haus betritt, findet ihre geeignete Stätte im griechischen Tempel, niemals in der gotischen Kirche. Diesem werden wir darum auch Alberti sich annähern sehen.

Doch hängt der Mann auch mit dem Christentum zusammen, der Opfer «hinfällige Dinge» schilt, weil sie dem Reiche dieser Welt angehören. Das bestätigt auch die Bedeutung, die er der Gemeinde für das Gotteshaus zumißt. Der antike Tempel steht für den herrschenden Gott, der seine Untertanen empfängt; der Begriff der Gemeinde bleibt noch unentwickelt. Alberti aber unterliegt humanistischem Zwiespalt und weiht die Schönheit des Tempels neben dem Gotte der Gemeinde. Denn ihrer Andacht soll seine Form dienen; was in ihr sichtbar wird, soll sie fromm machen durch die Stimmung des Erhabenen.

Durch diesen Begriff des Erhabenen kommt Alberti erst wieder in Fühlung mit antiker Kunstphilosophie. Die platonische Gliederung des Schönen in Anmut und Würde wird von Vitruv auf die Architektur angewandt und gibt ihm die Unterscheidung einmal der verschiedenen Ordnungen von Tempeln, zum andern den Gegensatz des majestätischeren Tempels zum zierlicheren Profanhaus[1]. Jene etwas verschwommene Gliederung, die sich mit dem Bilde des Männlichen und des Weiblichen behelfen muß, erfährt ihre begriffliche Prägung als Erhabenes und Schönes durch Longins Werk «Ueber das Erhabene». Diese Kategorie, die er endgültig bestimmte, wurde von ihm nur auf die Poesie angewandt. Und da Vitruv bei Anwendung der Würde fast ganz in Allgemeinheiten stecken blieb, so hatte Alberti Gelegenheit zu einer Fortentwicklung, aufweisend, wie das Erhabene in der Tempelform walte. Dies Verdienst erwirbt er sich auch, ohne jedoch den Begriff selber so zu durchleuchten wie Longin.

Soll das Erhabene zum Ausdruck kommen, die Uebermacht des Ewigen über das beschränkt Individuelle, so geschieht das in der Architektur vor allem durch ein Maß, mit dem verglichen die Erzeugnisse menschlicher Bedürftigkeit und die Größe des Menschen selber unangemessen klein erscheinen. Nicht als allgemeines Gesetz, wohl aber von Fall zu Fall formuliert Alberti diese Wirkung des mathematisch Großen. Soweit sie durch die Lage, nämlich durch

---

[1] Vitruv, V. Kap. 9.

das Verhältnis der Bauform zu ihrer Umgebung, veranlaßt wird, berücksichtigt er alles, was sie steigern kann. Zunächst stellt er fest, daß die Größe des Tempels von seiner rituellen Bedeutung abhängt. «Von den Tempeln sind einige groß, wie der, worin der oberste Priester den festen Kultus und das Opfer feierlich zu vollziehen pflegt. — Das höchste Gotteshaus liegt wohl besser inmitten der Stadt als sonst wo. Doch etwas abseits vom Gedränge und vom Verkehr der Bürger liegt es am würdigsten; erhabener liegt es auf einem Hügel, doch dauerhafter und vor Erdbeben gesicherter in der Ebene. Auf alle Fälle aber muß der Tempel dahin gebaut werden, wo er mit höchster Majestät und Herrlichkeit emporragt[1].» Das Gotteshaus, das die gewohnten Maße zu überschreiten hat, steht also am erhabensten auf einer Erhebung, die nicht nur als Hügel von der Natur geliefert zu werden braucht; denn dieser findet Ersatz oder Fortsetzung in einem Sockel aus Stufen. «Doch möchte ich nach meiner Ansicht, daß der Boden der Säulenhalle und des ganzen Tempels überhaupt die Bodenhöhe der übrigen Stadt um einiges überragt, um des würdigen Eindrucks willen[2].» Der Unterbau muß aber, um schön zu sein, gesetzmäßig mit dem Ganzen verbunden werden, so will Alberti. Und zwar bevorzugt er die Masse antiker Architekten, die seiner Höhe $^1/_6$, $^1/_7$ oder $^1/_8$ der Tempelbreite zuwiesen[3].

Unmittelbar mit der Erhöhung hängt auch die Selbständigkeit und Freiheit der Lage zusammen, die wiederum der unbedingten und freien Bedeutung des Gotteshauses entspricht. «Schließlich muß der Ort, auf dem du einen Tempel errichten willst, feierlich, bedeutungsvoll und sozusagen ein stolzer sein, und frei über alle Befleckung durch Weltliches erhoben. Deshalb möge sich vor ihm ein geräumiger und stattlicher Platz ausdehnen und breite Straßen, oder besser noch großartige Plätze ihn umringen, so daß er von allen Seiten einen schönen Anblick gewährt[4].» Hier zeigt Alberti, wie sich durch mathematische Größenbeziehungen ein Sinn bedeuten läßt, und der Körper des Tempels durch uneingeschränkt sinnvolle Ausführung seine Schönheit erwirkt.

Den Tempel weihte Alberti Gott und der Gemeinde. So darf für ihn seine große Form in freier und erhabener Lage nicht nur an das Wesen der Gottheit symbolisch mahnen, sie muß auch für die Ge-

---

[1] Vgl. d. re aed. V. Kap. 6. S. 64.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 3. S. 96.

meinde ihren Sinn haben, und Alberti nennt ihn: «Schließlich muß dies Gebäude so nach allen Seiten durchgebildet sein, daß es die Fernen anlockt, herbeizukommen und es zu sehen[1].» Das vermag allein die erhöhte und isolierte Lage.

Dadurch vermehrt sich aber auch der Zwang, die von allen Seiten sichtbare Form schön durchzubilden. Der Grundriß zunächst kann alle Möglichkeiten formaler Schönheit verwirklichen, da die unbehinderte Lage Voraussetzung ist. «Die Tempel sind teils rund, teils rechteckig, teils vieleckig[2]». Keine dieser Formen, deren Gesetze schon besprochen wurden, hebt Alberti als besonders ausdrucksvoll aus der Beiordnung über die andern empor. Ganz sachlich wird der zentrale Bau neben den oblongen gesetzt, da beide den formalen Gesetzen nachkommen; immerhin schreitet Alberti schon mit dieser ebenbürtigen Stellung des Zentralbaues in neues Land. Vermissen muß man nur eine Aeußerung über die mögliche Verbindung dieser Elemente, wie sie in der Kreuzform vorliegt.

Untersucht man weiter Albertis Gliederung der Außenseite, so begegnet man peinlich genauen Angaben, die mit archäologischer Strenge nur antike Formen festhalten. Trotzdem wäre es kurzsichtig, ihm darum einen unfruchtbaren Klassizismus vorzuwerfen, der in gedankenlosem Autoritätsglauben sein Heil findet. Es kreuzen sich in ihm zwei Absichten, die er selber vor seinem Bewußtsein und deshalb auch in der Darstellung nicht reinlich sondert. «Es blieben uns in Tempeln und Theatern noch Beispiele der Antike, denen man wie großen Lehrern vieles ablernen konnte. Doch sah ich sie mit Tränen von Tag zu Tag verfallen, und sah, daß, wer gerade zur Zeit baute, lieber den neuen, geschmacklosen Torheiten nachjagte, statt sich an der Wahrheit der vielgerühmten Werke zu erfreuen. Deswegen zweifelte niemand, daß dieser Teil gewissermaßen des Lebens und der Erkenntnis binnen Kurzem verlöschen würde. Und bei solchem Zustande konnte ich nicht anders, als mich immer häufiger mit mir zu beraten, daß ich all dies beschreiben müsse[3].» Von allen Beschreibungen absehend, zu denen ein nur historisches Interesse veranlaßt, werde ich das verfolgen, was den Wert einer Erkenntnis besitzt. Da ihn die «Wahrheit der vielgerühmten Werke» bewegt, brauchen wir keinen kritiklosen Historizismus zu befürchten. Ob ihn die Freude

---

[1] Vgl. d. re aed. V. Kap. 6. S. 64.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 1. S. 178.

an der Wahrheit nicht zur Unwahrheit verleitet, indem er alte Formen einem neuen, fortgeschrittenen Gehalte borgen will, das muß sich in der Folge ergeben.

Den einzigartigen Wert der Säule, soweit er in ihrer konstruktiven Deutlichkeit beruht, hatte Alberti begriffen. So wundert es nicht, wenn er als größten Schmuck für die Außenseite des Gotteshauses die Säulenhalle preist, deren mögliche Anordnung er nur im Sinne der Antike angibt und angeben kann, da sie erschöpfend war. Freilich fügt er eine neue Einschränkung hinzu, die aus dem christlichen Gehalte erwächst: «Auf der Seite, wo die Apsis nach außen vorragt, wird man keine Säulenhalle bilden»[1]. Wichtig für die formale Schönheit sind Albertis Bestimmungen, durch die der Portikus dem ganzen Körper eurythmisch eingebildet wird: «Niemals darf man in rechteckigen Tempeln die Säulenhalle kürzer als die gesamte Breite des Tempels bilden, und dabei niemals breiter als ein Drittel seiner Länge[2]». Wie ein klares Verhältnis, hier 1 : 3, als Grenzbestimmung gefordert wird, so im folgenden ein regelmäßiges Maß. Wo die Säule als Unterbrechung der Mauer auftritt, soll sie an Höhe und an Breite ihres Fußes gleich jener sein[3], und wo sie sich zur Kolonnade reiht, sollen ihre Interkolumnien ihrem Abstand von der Mauer gleichkommen[4], beides Maße, die schon Vitruv aufführt[5]. Das Maß von Säule zu Säule schwankt zwischen Grenzen, die ihm Zweckmäßigkeit und Schönheit setzen: «Denn in den weitgestellten Säulenreihen bricht ein Architrav, den du auf sie legen willst, mitten durch wegen der großen Zwischenräume; und willst du einen Bogen nehmen, dann paßt er nicht so leicht auf die Säulen. Aber in den dichtgestellten, gedrängten Säulenreihen wird Bewegung, Ausblick und Licht behindert»[6]. Die Front wird in der Säulenreihe durch einen breiteren Zwischenraum in der Mitte anschaulich markiert, welcher der Tür entspricht, und zu dem sich die Säulen symmetrisch ordnen: «Die Räume zwischen den Säulen müssen ungerade und die Säulen stets gerade sein. Den mittleren Zwischenraum, welcher der Tür entspricht, bilde etwas breiter als die anderen»[7].

---

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[3] Vgl. d. re aed. I. Kap. 10. S. 13.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[5] Vitruv, IV. Kap. 4; III. Kap. 2.
[6] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[7] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 98.

Schreitet man nun zu der Beschaffenheit der Säule im einzelnen fort, so ergibt sich ein Gemeinsames in ihnen aus der übereinstimmenden Funktion zu tragen. Dieser Zweck ist so zu berücksichtigen, «daß jene Säulen nicht schlanker . . . sind, als nötig ist, um hinreichend die Last zu tragen, noch dicker, etc.»[1]. Wie aber in der Säulenreihe die Zweckbestimmtheit noch der Ausgestaltung einen Spielraum ließ, so können auch die Säulen sich innerhalb ihrer Grenzen zu Arten differenzieren. «So wurden, der Natur folgend, drei Arten, ein Haus zu schmücken erfunden: davon war eine vollauf zum Tragen und zu fast ewiger Dauer befähigt, die dorisch genannt wurde; eine andre, die korinthische, schlank und höchst zierlich; und eine mittlere, die jonische, die gewissermaßen die andern beiden in sich vereinigte»[2]. Zu dieser Kennzeichnung hat ihn Vitruv veranlaßt, der die Ordnungen als männlich, weiblich und jungfräulich charakterisiert[3]. Diese Scheidung fand Alberti offenbar ungenügend, da das Gleichnis den jonischen und korinthischen Stil als weiblichen scharf in Gegensatz zum dorischen bringt, was freilich die Willkür erweist, die dem Bilde anhaftet. Alberti denkt philosophischer und bezeichnet darum die mittlere Ordnung als die Synthese der äußeren. Daß er in das Gesetz für die Schönheit der Säule nur unvollständig eindringt, wurde an seinem Ort gesagt. Immerhin finden sich in seinen historisch gründlichen Schilderungen der Ordnungen Bemerkungen, die auf jene Schönheit hinweisen. Mußte der gemeinsame Zweck das Gemeinsame in der Säulenform bedingen, so haben sie die Möglichkeit, sich in der Veranschaulichung dieses Zweckes zu unterscheiden. «Ihre Linienführung war fast in allen Teilen ungleich, trotzdem ähnelten sie sich durchaus in den Merkmalen, die den Begriff der Säule ausmachen. Denn die Form der Säulen, von der ich im vorigen Buch handelte, billigten Jonier, Korinther und Dorier. Sie kamen auch darin überein, daß man der Natur folgen müsse, daß nämlich der obere Schaft der Säule immer schlanker zu sein hätte als der Fuß[4].» So wird versinnlicht, daß der Fuß schon eine größere Last zu tragen hat. Der selbe Grund, die zunehmende Last auszudrücken, veranlaßt ihn, bei übereinandergeordneten Gliedern deren Höhe und Stärke nach oben abnehmen zu lassen, worauf später zurückzukommen ist. Die Einsicht in diese Verhältnisse dankt er Vitruv, der in diesem Fall auch ihre

---

[1] Vgl. d. re aed. I. Kap. 12. S. 16.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 5. 136.
[3] Vitruv, IV, Kap. 1.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 6. S. 214.

Begründung gibt [1]. Es lag nun nahe, die Schwellung des Schaftes ähnlich zu deuten, doch bleibt es aus. Hingegen sucht er das Dasein des Kapitells ästhetisch wie konstruktiv zu begründen, und zwar sind die folgenden Deutungen, von denen Vitruv nichts weiß, als sein selbstgeschaffenes Eigentum anzusprechen. «Die Notwendigkeit hat uns gelehrt, die Säulen mit Kapitellen zu krönen, damit sich auf ihnen die Stücke des Architravs verbinden; aber diesen Teil so roh und vierkantig zu lassen, das erschien häßlich [2].» Wie nun der Uebergang bewerkstelligt werden kann, zeigt er an einer Entwicklung der besondern Kapitelle, ohne in deren Bedeutung tiefer einzudringen, als es eben eine nur historische Konstruktion vermag. Gelegentlich erwähnt er wohl einmal, daß eine schützende Platte die Bedeutung hat, die zarten Ornamente des Kapitells unter ihr lastfreier und luftiger wirken zu lassen [3]. Im allgemeinen aber erstickt das unmittelbare Dasein der antiken Säule, die in der Anschauung des Kunstgenießers mit der Sicherheit des Schönen ihr Existenzrecht behauptet, ohne es zu begründen, auch in Alberti weitere Gedanken, es zu ergründen. Wenn er uns trotzdem versichert, daß ihn die Wahrheit dieser schönen Formen gefesselt habe, so veranlaßte ihn dazu die wunderbare Reinheit, mit der diese Formen in seinen formalen Schönheitsbestimmungen aufgingen, mit klarer eurythmischer Gesetzmäßigkeit jedes einzelne in das Ganze flechtend. Diese reichen Proportionsstudien zu verfolgen, würde nur archäologisches, nicht ästhetisches Interesse haben. Es genügt, daß Alberti hier seine schönen Proportionen, die er als allgemeines Gesetz aufstellte, verwirklicht fand.

«Es ist gewiß ein großer Unterschied, ob du Säulen aufzurichten hast oder Pilaster, ob du die Oeffnungen mit Bogen oder Gebälk überdeckst. Die Bogen und Pilaster passen gut in Theater, und auch in den Kirchen sind die Bogen am Platz; doch bei den hervorragenden Tempelbauten findet man die Säulenhallen nur mit Architraven [4].» Wie er keine Kapitellformen nennt, die eine Vermittlung zwischen Bogen und Säule anstreben, so verwirft er auch die Verbindung beider und führt so die griechischen Formen folgerichtiger durch, als die Antike selber, als Rom es getan hatte.

Und auch das Dach soll in den Linien beharren, die Alberti

[1] Vitruv, V. Kap. 1.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 6. S. 98.
[3] Vgl. d. arch. VII. Kap. 8. S. 101.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 6. S. 98.

als etwas schlechthin Vollendetes bewunderte: «Man sagt [1], die Giebel verliehen den Bauten soviel Hoheit, daß die himmlischen Wohnungen des großen Jupiter, obschon es da oben niemals regnet, nicht des Giebels entbehren können, wollen sie ihre Hoheit bewahren. — Man nimmt nicht mehr als den vierten und nicht weniger als den fünften Teil der Fassadenbreite am obern Mauerrande. In dieser Höhe wird der Scheitel, die Spitze des Giebels, aufgerichtet, von wo die Dachrinnen des Giebels hinablaufen. Auf den Enden der Giebeltraufen und auf jener höchsten Spitze kann man Sockel für Statuen anbringen. Der, welcher in der Mitte steht, soll um $^1/_8$ höher sein als die zu den Seiten [2].» Sehen wir so in der Außenseite den griechischen Tempel mit großer Annäherung wiedererstanden, so fragen wir uns doch, ob der weltliche und unheilige Sinn der Renaissance so unproduktiv war in der Errichtung heiliger Bauten. Und wir gedenken der krönenden Kuppel, die nicht, wie metaphysische Turmspitzen, vom Diesseits in das Jenseitige strebt, sondern voll Selbstherrlichkeit sich aufschwingt und in sich zurückbiegt. Wir gedenken der Worte, mit denen unser Florentiner die Kuppel seines Brunelleschi rühmt [3], und je weniger wir uns wundern, daß er keinen Turm aufführen will, um so eifriger suchen wir, was er von der Kuppel schreibt. Doch läßt sich keine klare Antwort in dem versagenden Materiale finden. Denn folgende können wir nicht für erschöpfend halten, da sie zu Albertis Lob der Domkuppel, wie zu seiner Architektentätigkeit im Widerspruch steht: «Die Kuppelgewölbe werden ihrem Wesen zufolge nur auf Mauern gebildet, die sich über einem kreisförmigen Grundriß erheben [4]». Ein wahrhaft puritanisches Stilgefühl, das Bewußtsein, dem Göttlichen gezieme nur die größte «Reinheit des Schönen», mußten ihn so bestimmen, da allein aus dem kreisförmigen Abschluß eines Zylinders die Kuppel notwendig, «ihrem Wesen zufolge», das heißt ohne den Zwang eines versöhnenden Ueberganges hervorgeht. Da aber der kreuzförmige Grundriß nicht erwähnt wurde, so muß auch die Möglichkeit einer Vierungskuppel unberührt bleiben. Und in der Ungewißheit, ob der zylindrische Unterbau auch als Tambur auftreten solle, können wir uns nur an die Gewißheit halten, daß dieser als Rotunde sich mit der Kuppel rein verschmilzt.

[1] Cicero, de oratore III, 45, 46.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 11. S. 105.
[3] Vgl. d. pict. S. 46.
[4] Vgl. d. re aed. III. Kap. 14. S. 44.

Die Mauern, die den Innenraum umschließen, sind nach Höhe und Durchmesser nicht nur von der Zweckmäßigkeit festgesetzt, sondern unterliegen auch der Gesetzmäßigkeit in ihren Maßen, die ihnen von der äußern Hülle des Säulenkranzes zugewiesen werden und so beide verbinden: «Wer der Meinung ist, einem Tempel durch die Massigkeit der Mauern Würde zu verleihen, trügt sich. Denn wer würde nicht einen Körper tadeln, an dem ein Glied übermäßig geschwollen wäre. — Die Mauer soll ihre Dicke von der Beschaffenheit der Säulen erhalten, so daß sich ihre Höhe zum Durchmesser wie bei den Säulen verhält[1].» Auch diese schöne Bestimmung gleicher Verhältnisse, nicht gleicher Größen, die den zierlicheren oder kräftigeren Eindruck der Säulen fortschreitend durchführt, habe ich nicht bei Vitruv belegen können.

Von der Tür, die das Mauerwerk durchbricht, heißt es: «Ich lobe höchlichst, daß der Eingang zum Tempel so hell und geschmückt wie nur möglich sei und der innere Gang keineswegs unfreundlich[2]». Die Gemeinde soll nicht abgeschreckt, sondern angezogen werden. «Doch was ich mitunter gesehen habe, zum Beispiel an heiligen Häusern, die unsere Vorfahren vor kurzem gebaut haben: daß man auf einigen Stufen zur Schwelle aufsteigen und dann auf ebensovielen zum Pflaster des heiligen Bodens herabsteigen mußte, das will ich nicht gerade eine Torheit nennen, doch sehe ich nicht den Grund ein, warum sie so taten[3].» «Die Pforten des Tempels, die, um fast ewig zu währen, aus Bronze von schwerem Gewicht gegossen werden», dürfen trotzdem ihre leichte Beweglichkeit nicht einbüßen[4]. Denn das Gotteshaus soll nicht abgeschlossen, sondern allen zugänglich sein. Die Gestalt der Türe und ihrer Umrahmung möchte er wieder ganz in den drei Stilarten der Griechen bilden, da ihre Formen ihm in ihrer Herrlichkeit durchsichtig genug vor Augen stehn[5]. Und abermals wundert man sich, daß dieser Mann die Bronzetüren seines Freundes Donatello, wie des Ghiberti, Maso di Bartolomeo und Luca della Robbia gesehen hat und die Möglichkeit eines solchen Schmuckes nicht einmal erwähnt.

Doch muß er sich von dem Bann des Altertums bei der Bestimmung des Kirchenraumes befreien, der durch den christ-

---

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10 S. 104.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 12. S. 106.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 5. S. 97.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 12. S. 107.
[5] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 12. S. 200.

lichen Kult unvermeidlich von der Antike abweicht. Hier kommt Alberti wieder auf die Bedeutung der Formen für die Gemeinde zurück, um weiterhin bei ihr zu bleiben. So enthüllt sich die Einwirkung seines Dualismus, der die Gemeinde neben dem Gotte verselbständigte: im Zwiespalt gehört das Aeußere wesentlich diesem, das Innere jener, ohne daß innerhalb dieser Teilung der Dualismus hervorbräche. Auf diese Weise kommt für den Innenraum — soweit nicht Antikes rein historisch rekonstruiert wird — Vitruv als Quelle nicht mehr in Betracht.

Wesentlich durch die christliche Gemeinde bedingt sind die Kapellen, die im schönen Verhältnis dem Ganzen einzuordnen, Alberti bemüht ist. Sie bilden, da er im allgemeinen von den Seitenschiffen absieht, die einzige Gliederung der Halle. Zwar sagt er: «man stellt an die Mauer Säulen und bringt sie auch in den Oeffnungen an[1]»; doch scheinen diese nur nebenher erwähnten eine dekorative, nicht konstruktive Gliederung geben zu sollen. «Den Tempeln fügt man die Kapellen hinzu, doch einigen mehr und andern weniger[2]. Wenn an der Spitze eines Tempels eine einzige Kapelle gebildet werden soll, so wird man eine halbkreisförmige sehr loben, und nächst ihr die viereckige[3].» Der Vorrang der regelmäßigen Kreisform vor dem unbestimmteren Viereck gerade bei dem Riß nur einer Kapelle liegt für Alberti, wenn auch unausgesprochen, offenbar darin, daß eine vereinzelte Kapelle nicht durch Wiederholung der gleichen Form, sondern nur durch ihr innewohnende Regelmäßigkeit eine notwendige Bestimmtheit erhält. In welcher Proportion soll sich aber diese Kapelle mit dem Grundriß zusammenschließen?

«Wenn du eine einzige Kapelle in einem rechtwinkligen Tempel zu bilden hast, zerlege die Breite des Tempels in vier Teile, von denen du zwei der Kapellenbreite überläßt. Doch wenn du einen größeren Raum begehrst, so mußt du die gesamte Breite in sechs Teile zerlegen und vier der Kapellenbreite überlassen[4].» Auch hier die Befolgung formaler Schönheitsregeln: ein einheitliches und einfaches Maß, also Gesetzmäßigkeit; eine Anordnung, die gleiche Teile an beiden Seiten läßt, also Symmetrie. Mehr Freiheit gibt Alberti der Anzahl der seitlichen Kapellen im rechtwinkligen Grundriß. Ihr Verhältnis von Breite zur Tiefe soll gleich bleibend 2 : 1 sein,

---

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10. S. 105.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96.

während die «Hauptkapelle», die Apsis besser quadratisch ist, um in ihrer Vereinzelung regelmäßig bestimmt zu sein. Das Verhältnis des trennenden Mauerwerkes darf nicht kleiner sein als 1 : 5 und nicht größer als 1 : 2[1]. «In den r u n d e n Grundrissen und auch in den v i e l s e i t i g e n . . . bringt man bequem, der Seitenzahl entsprechend, eine größere Kapellenzahl an, indem man sie auf jede Seite oder auf jede zweite — immer eine überspringend — verteilt. In den runden Grundriß fügen sich leicht sechs oder acht Kapellen[2].» Wie hier durch Ueberschlagen einer Seite eine g l e i c h mäßige Unterbrechung möglich wird, so kann es auch eine g l e i c h mäßige Abwechslung werden: «Doch wenn du eine größere Kapellenzahl zu bilden hast, so wird es sicher wohlgefällig wirken, wenn sie teils eckig, teils rund, derart angeordnet werden, daß sie sich abwechselnd in jeder zweiten Seite entsprechen[3].» Mit feinem I n s t i n k t schreitet h i e r Alberti zur Symmetrie fort, wo sonst eine d u r c h - g e h e n d g l e i c h e Bestimmtheit zur Monotonie hätte entwertet werden müssen. Das Mauerwerk zwischen den Kapellen hat natürlich eine regelmäßig wiederkehrende Größe, welche den Wert der Maßeinheit für die Kapellen außerdem besitzt. Ich habe Albertis Befolgen formaler Schönheitsregeln hier so ausführlich aufgewiesen, um mir mit diesem Beleg ein für allemal genügen zu lassen. Nur darauf sei noch in diesem Beispiel hingewiesen, daß Alberti, statt jeweils ein einziges Maß zu postulieren, nur die G r e n z w e r t e angibt, innerhalb derer eine schöne Proportion möglich ist. Welches Maß in diesen Grenzen gewählt wird, das überläßt er dem Instinkt des Künstlers und vergreift sich so nicht an dem Irrationalen aller besonderen Gestaltung.

Was aber geschieht bei dieser fast abstrakt zu nennenden Formenstrenge der Halle für die andächtige S t i m m u n g der Gemeinde? «Die F e n s t e r ö f f n u n g e n müssen in den Tempeln so klein und hoch sein, daß du durch sie nur den Himmel erblicken kannst, damit die, welche den Gottesdienst vollziehen, und jene, die ihre Andacht verrichten, nicht durch sie mit ihren Gedanken von Gott abschweifen. Jene Scheu, die von schweren Schatten erregt wird, ruft durch ihr Wesen in den menschlichen Seelen Ehrfurcht wach, und das Herbe trifft zum großen Teil mit dem M a j e s t ä t i s c h e n zusammen[4].» Diese

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 97.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 4. S. 96.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 12. S. 106.

Wirkung, deren Psychologie sehr schön gegeben wird, können auch große Fenster, wie die gotischen, erzielen, wenn sie ihre Glasmalerei undurchsichtig macht. Doch Alberti scheint schon durch die Höhe und Form der Fenster den Zwang zur Sammlung veranschaulichen zu wollen: «Doch weil ihre Oeffnungen nahe dem Gewölbe die Höhe der Mauer einnehmen und mit ihren Ecken an die überhängende Wölbung stoßen, deshalb müssen sie, im Gegensatz zu den Pforten, rund abgeschlossen werden. Auch sind sie doppelt so breit wie hoch, und ihre Breite gliedern sie mit zwei Säulchen.» Lichtdurchlässiger Marmor mag sie verschließen[1].

Es wird wie selbstverständlich gesagt, daß die Fenster in einer W ö l b u n g endigen. Das zeigte wieder die Befreiung von der Weise antiker Tempel und Basiliken und auch eine Billigung romanisch-gotischer Deckenbildung. «Ich wollte, daß die Tempel fast alle eingewölbt sind, weil sie so sich größere E r h a b e n h e i t schaffen und unvergänglicher sind[2]. Denn es ist die Wölbung beschwingter und unbehinderter, sich g e n H i m m e l z u h e b e n[3].» Die Wahl des Gewölbes hängt ihm von der des Grundrisses ab, da sich zum Kreis die Kuppel, zum Rechteck das Tonnengewölbe, das Kreuzgewölbe zum Quadrat und das Klostergewölbe zum regelmäßigen Vieleck fügt[4]. Keines erhält bei solch festem Zusammenhang — das ist wieder Albertis große Sachlichkeit — aus ästhetischen Gründen einen Vorzug[5]. Die Bedeutung des Gewölbes überhaupt beruht aber, von dem genannten konstruktiven Werte abgesehen, auf seiner «Erhabenheit», mit der es sich nicht an der Höhe der umschließenden Mauer genügen läßt, sondern sich über diese emporschwingt, sich gen Himmel zu heben, wie Alberti sagte. Damit wendet sich aber die Architektur zu ihrem reichsten Ausdrucksmittel, der Symbolik: die Decke, ihrer körperlichen Form nach nur ein endlicher Abschluß, bedeutet darüber hinaus einen Sinn, die Unbegrenztheit des Himmels, und die Materie verflüchtigt sich vor dem Geist. Alberti, der die Gewölbearten mit dem Himmel verglich[6], will diese Symbolik anschaulich machen: «Ich würde es sehr schön finden, was Varro schreibt, daß im Gewölbe die Form des Himmels gemalt wäre etc.[7]»

---

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 12. S. 107.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 11. S. 105.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10. S. 105.
[4] Vgl. d. re aed. III. Kap. 14. S. 44.
[5] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 11. S. 105.
[6] Vgl. d. re aed. III. Kap. 14. S. 44.
[7] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 11. S. 105.

Im Mittelpunkt des katholischen Kultes steht der Altar, dessen Würde vor allem zu wahren ist. Deshalb klagt Alberti: «Sie (die jetzigen Päpste) überhäufen aber auch alles mit Altären. — Aber ich meine, daß sich unter den Sterblichen nichts finden oder denken läßt, was heiliger und wertvoller als das Opfer wäre, und ich glaube, kein Weiser möchte, daß solche Hoheit durch allzu bereitwillige Umgänglichkeit erniedrigt werde[1].» Um die Würde der Stätte zu wahren, an der das Ewige jetzt wie immer im Vergänglichen erscheint, darf nur ein Altar in der Kirche errichtet werden. «Darnach wird es gut sein, den Altar, auf dem sich die Opfer vollziehen sollen, an einem erlesenen Orte aufzustellen, und er wird inmitten der Apsis sehr gut seinen Platz finden[2]. Aber der Ort, wohin der Altar zu stellen ist, muß eher Majestät als Gefälligkeit aufweisen[3].»

Der größte, göttliche Schmuck der Altäre ist ihm das Licht[4], das ja immer das Geistige, Erleuchtende bedeutete, aber als natürlich das Kunstschöne nicht angeht. Der weitere Schmuck der heiligen Bauten ist künstlerischer Art. Dessen Anbringung findet ihre Grenzen, einmal, wie schon gesagt wurde, durch den Zwang formal schöner Anordnung, zweitens aber, und dies ist neu, durch die gesetzgebende Macht des Heiligtums über seinen Inhalt. So meint es Alberti: «Ich neige mich leicht der Ueberzeugung zu, daß dem gütigen Gott die Reinheit und Einfachheit der Farbe willkommen ist, wie die Reinheit des Lebenswandels. Und im Tempel sind Werke ungehörig, welche die Menschenseelen den religiösen Gedanken entziehen und sie den wechselnden Gelüsten und Reizen der Sinne zukehren[5].» Diese Bestimmung verbannt alles, was, nur ein Spiel des sinnlich Reizvollen, nicht am Gehalte des Heiligtums teil hat. Doppelt groß ist der künstlerische Ernst einer sittlichen Persönlichkeit zu einer Zeit, wo die Kirche selber den berauschenden Einfluß des Kunstgenusses in ihren Kult einbezog. Aber es ist für die Folge fast zu befürchten, daß an Stelle solch verlockender Antriebe eine rationalistische Kühle trete, die uns aus den streng erhabenen Formen des reinen Heiligtums anwehe. Die Außenseite des Tempels soll folgerichtig in der Weise der Griechen, also auch jedenfalls durch religiöse Gestalten geschmückt werden[6]. «Und in den Säulenhallen lassen sich vortrefflich

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 13. S. 107.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 13. S. 107.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 12. S. 106.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 13. S. 108.
[5] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10. S. 104.
[6] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10. S. 104.

in Malerei die Erinnerungen großer Geschehnisse anbringen[1].» Hier offenbart er sich doch als Kind einer malerisch gestaltenden Epoche. Aber was wichtiger ist, die großen Taten schlechthin, nicht nur der heiligen Geschichte, sind des heiligen Ortes würdig. Finden wir solche Wahl auch ferner, so würde er sich im rationalistischen Sinn der Religion entwachsen zeigen. Tafelbilder und Statuen schmücken im Inneren die Kapellen[2]. Für Kapelle setzt Alberti an dieser Stelle das Wort Nische. Da nämlich die Kapellen bei der Konzentration auf e i n e n Altar ihre rituelle Bedeutung verlieren müssen, so kann nur eine k ü n s t l e r i s c h e an deren Stelle treten: Sie sollen die Kunst aufnehmen, deren Gehalt und Beziehung zur Religion nicht ausgesprochen wird. Doch ist sie, soweit sie den A l t a r schmückt, keinesfalls weltlicher Art. «Man sollte es nicht schön finden, daß er (der Gott) fast ein Schauspieler oder Fechter scheine, sondern ich will, daß er vom Haupt bis auf den ganzen übrigen Körper die Hoheit und würdige Majestät des Göttlichen den Nahenden an sich offenbare; und daß er fast mit Gebärde und Hand verkünde, die Anbetenden gnädig anzunehmen und aus freiem Willen zu erhören[3].» In dieser Gestalt soll also der Sinn des Heiligtums, auf den die Architektur nur symbolisch deuten kann, seinen vollendeten sinnlichen Ausdruck erhalten. Daß aber im Grunde genommen Alberti zu diesem k ü n s t l e r i s c h e n Wert des göttlichen Bildnisses nicht den r e l i g i ö s e n fügt, der die Wirklichkeit des Göttlichen an d i e s e sinnliche Existenz bindet, erhellt schon daraus: daß er dies Bild nur als Z i e r d e d e s A l t a r e s auffaßt, der, nach dekorativer Auslese, ebensowohl mit der Mehrzahl zweier oder dreier Kunstwerke geschmückt werden mag[4]. Auch widerspräche dem seine Würdigung des Altares, der an die Stelle des Götterbildes trat, weil sich auf ihm das Göttliche für das g e i s t i g e Erlebnis verwirklicht. Diese veränderte Rolle des Altares, die er bei aller Verehrung des Antiken nicht wieder zu Gunsten eines Bildes verringern kann, enthüllt auch hier den Zwiespalt in der Gestalt des Tempels, dessen Inneres im wesentlichen für den G e i s t der Gemeinde ist. Und wenn wir hören, welche Art von Schmuck dem geweihten Raume außerdem noch gebührt, so werden wir das Wort «Geist» im weitesten Sinne nehmen. «Doch möchte ich, daß im Innern des Tempels an Mauern und Boden alles Philosophie sei.

---

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10. S. 104.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 12. S. 107.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 17. S. 113.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 17. S. 112, 113.

— Und ich würde es für gut halten, dort Lehren anzubringen, durch die wir lernen können, . . . reicher an allen Tugenden zu werden. — Auch wünschte ich, daß die Zusammensetzung des Fußbodens aus Linien und Gestalten bestehe, die ganz den schönen Proportionen und der Geometrie angehörten, so daß wir von allen Seiten angeregt würden ad animi cultum[1],» das heißt zur Ausbildung, zum Kulte unseres Geistes. Dieser «Schmuck» gehört weder der Kunst noch der Religion an, er dient der Erkenntnis des Theoretischen und Sittlichen und wird nur durch den gemeinsamen vernünftigen Gehalt mit Kunst und Religion verbunden. Es regt sich in Alberti das Bewußtsein, das sich selber als Geist erfaßt und darum das Göttliche nicht außer sich sucht. Ein echter Rationalist, ist er sittlich, doch nicht gerade religiös. Denn die Klarheit des Begriffes, mit der die Philosophie das Ewige weiß, beginnt bei ihm die dumpfere Form der religiösen Vorstellung zu verdrängen. Eben darum vermißt man aber in der Form seines Tempels bei aller formalen Vollendung doch das Produktive. Er ist gedacht als Versammlungsstätte vernünftiger Wesen, deren Andacht in Denken umspringt, wenn auch niemals in Genuß.

## Geschichte der Architektur.

Das gänzlich Unhistorische in Albertis Kunstauffassung muß sich auch in dem kurzen Ueberblick offenbaren, den er über die Geschichte der Baukunst, die im wesentlichen Geschichte des Tempels ist, uns gibt. Die erste Stufe der Baukunst setzt er nach «Asien», worunter er auch Aegypten versteht. Begrifflich richtig charakterisiert er ihr Bestreben, durch die Uebergröße und Wucht der Formen, die übermäßige Größe in deren Bedeutung wiederzugeben. «An der Ungeheuerlichkeit der Bauten begeistert, begannen die Könige in Asien unter sich einen so hitzigen Wettkampf, daß sie sich zu der Torheit hinreißen ließen, die Pyramiden aufzutürmen[2].» Nur um der Symbolik der Erhabenheit willen durch die erdrückende Macht der Materie wirken zu wollen, das muß die Kritik eines Mannes, der sein Ideal im Sinne der maßvollen klassischen Kunst aufstellte, als Torheit bezeichnen.

Doch wieder ist es begrifflich richtig, wenn er die griechische Kunst als zweitfolgende Stufe nennt. «Es kam dann Griechenland,

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 10. S. 104.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 3. S. 80.

das, reich an hohen Geistern und gelehrten Männern, darnach brannte, sich zu schmücken, und so anderes und vor allem seine Tempel zu bilden begann. Und dann fing es an, die Schöpfungen der Assyrer und Aegypter aufmerksamer zu betrachten, bis es erkannte, daß in ähnlichen Werken mehr die Hand des Künstlers gelobt wurde, als königlicher Prunk; denn in großem Maßstabe zu bauen, dazu genügte es, reich zu sein. — Und so hielt es Griechenland für seine Aufgabe, daß, wenn es sich schon eines Solchen unterfangen wollte, es alle Kräfte aufbieten mußte, jene wenigstens so viel wie möglich an Gaben des Geistes zu übertreffen, obschon es sich nicht mit ihnen an Reichtümern messen konnte. — Es versuchte alles, die Fußstapfen der Natur im Durchwandern prüfend und wieder von vorn aufnehmend, das Gleiche mit dem Ungleichen mischend, das Grade mit dem Krummen, das Klare mit dem Heimlichsten. Dies alles erwog es bei sich, als sollte aus der Vereinigung des Männlichen mit dem Weiblichen ein Drittes entstehen, das von sich hoffen ließ, seiner Zweckbestimmung zu genügen[1].» Damit ist das Wesen der klassischen Baukunst gekennzeichnet, die, alles Symbolische in den Schmuck verweisend, dem Zweck und seiner Anschaulichkeit gemäß eurythmisch bildet. «Im Durchwandern prüfend und wieder von vorn aufnehmend,» so verläuft in der Tat der Denkprozeß, von der einfachen Setzung über deren kritischer Zurücknahme zur bewußten Wiederaufnahme der kritisierten Setzung. Gewagt aber bezeichnend für Albertis Rationalismus ist es zu nennen, daß die Kritik dem Kunstschaffen vorhergehen soll.

Nicht minder tief sucht er, zur dritten Stufe der Baukunst fortschreitend, diese als Synthese der vorhergegangenen zu begreifen. «Es gefiel ihnen (den Römern), die Größe der machtvollen Herrscher mit der antiken Mäßigkeit zu vereinigen; derart, daß die Sparsamkeit die Zweckmäßigkeit in nichts behinderte, noch die Zweckmäßigkeit mit Aufwand kargte, und daß beidem hinzugefügt wurde, was man an Pracht und Schönheit sich erdenken kann[2].» Ob die römische Kunst die Vereinigung der beiden früheren Stufen tatsächlich geleistet hat, muß zum mindesten problematisch gelassen werden. Doch bleibt Albertis Ansatz höchst interessant, den Verlauf der Geschichte in dieser Form zu begreifen. Aber die Geschichte beschäftigt ihn wiederum nur so weit, als sie ihm die Verwirklichung seines

---

[1] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 3. S. 80.
[2] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 3. S. 80.

Ideals bietet. Von der großen romanischen und gotischen Baukunst hören wir kein Wort; nur daß Spitzbogen und Kreuzgewölbe nicht verdammt werden, und die Basilika, die vom Altertum überkommen war, Erwähnung findet.

## Das Grabmal.

Nachdem Alberti die Form des Tempels besprochen hat, ergreift er als nächsten Gegenstand die Grabmonumente, und nicht grundlos: «Denn sie scheinen sich den öffentlichen Bauten zu nähern, weil sie der Religion geweiht werden [1].» Er gibt den Aegyptern darin recht, «daß die Menschen falsch handelten, sich die Häuser sorgfältig auszubauen, die nur für kurze Zeit sie beherbergen sollten, und sich nicht zuerst um die Gräber zu kümmern, in denen sie so lange ruhen sollten [2].» Es ist die Vorstellung einer Unsterblichkeit, das Bewußtsein des Göttlichen und darum Ewigen im Menschen, das sich also an die Grabstätte bindet und sie der Religion weiht. Damit erhält die Grabform über den einfachen Zweck hinaus, einen toten Körper zu schützen, eine Beziehung auf das Göttliche, die es auszudrücken hat. «Ich möchte, daß diese Grabkapellen wie kleine Modelle von Tempeln wären, . . . doch sollen sie vor allem edel und beständig sein [3]. Schließlich wird an solchen Grabmälern ihre Form und die Grabschrift sehr hoch geschätzt [4].» Die Form als kleiner Tempel hat in der Tat ihre Notwendigkeit in der heiligen Bedeutung des Ortes, die Festigkeit des Materials wird durch die fortdauernde Bestimmung des Grabes gefordert, und die Grabschrift, die das Gedächtnis verewigt, hat ihre sinnvolle Beziehung auf die Grabstätte als die eines individuell bestimmten und doch ewigen Menschen. Noch andere mögliche und historisch wirkliche Formen nennt Alberti; doch ergibt schon die aufgezeigte, wie er sie nach Inhalt und Form den Gesetzen der Kunst unterordnet.

## Das Gerichtsgebäude.

Sind nun die Bauten erschöpft, die eine heilige Bestimmung und damit die Fähigkeit zu unbehindert schöner Gestaltung aufweisen? Alberti antwortet darauf: «Die Ehrfurcht ist ein wesentlicher Teil der

---

[1] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 2. S. 114.
[2] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 2. S. 115.
[3] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 3. S. 116.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 2. S. 115.

Gerechtigkeit, und wer wollte nicht bekennen, daß die Gerechtigkeit selber eine Gabe Gottes ist. Und ein anderer würdiger und hoher Bestandteil der Gerechtigkeit, welcher den Göttern wohlgefällig und deshalb hochheilig ist, fügt sich zum vorigen, den wir um des Friedens und der Ruhe willen unter den Menschen ausüben, wenn wir darnach streben, jedem nach seinem Verdienst zu lohnen. Und deshalb werden wir aus allen Gründen erklären, daß die Basiliken der Religion geweiht sind[1].» Es tritt ergänzend zum Tempel, der dem theoretischen Verhalten der Andacht gewidmet ist, die Basilika, worin die Wahrheit im praktischen Verhalten, die Gerechtigkeit sich verwirklichen soll. Der Name Basilika verrät schon, daß Alberti auf die Form, in der das Altertum diese vernünftige Bestimmung ausführte, zurückgreift. So erhält er auch jetzt wieder Gelegenheit, an Vitruvs Baukunde anzuknüpfen. Freilich gibt dieser hier nur eine Statistik der Formen, Alberti aber viel mehr: er versucht eine Deduktion aus seiner systematischen Gliederung und geht darin eigene Wege.

Zunächst hat die Form des Gebäudes sich den ziemlich differenzierten Zwecken anzupassen. «Es ist bekannt, daß die Basiliken zuerst Räume waren, in denen sich der Magistrat der Stadt versammelte, um unter Dach Recht zu sprechen. Um diesem Raum mehr Majestät zu verleihen, wurde das Tribunal hinzugefügt. Als dann ihre frühere Ueberdeckung nicht mehr genügte, wurde sie zu ihrer Vergrößerung auf beiden Seiten im Innern von breitgestellten Säulenreihen umgeben, die man zuerst einfach, dann doppelt anordnete. Dann fügten sie quer vor das Tribunal ein Querschiff für die Anwälte hinzu . . . Schließlich sollen um der Diener willen die äußern Säulenreihen geschaffen sein[2].» So entwirft sich Alberti die Entstehung seines Gerichtsgebäudes, und es bleibt gleichgültig, was die Geschichte zu dem Entwurfe meint. Gleichgültig bleibt auch, ob man den Architekten Alberti, dem diese Form verbindlich wird, unfruchtbar schelten wird; hier ist nur die Frage, ob der Aesthetiker in der Form einen Sinn ergreift.

Schon in jenen Angaben zeigt sich Uebereinstimmung mit der Form seines Tempels und Abweichung, die hier durch die größere Mannigfaltigkeit hervorgerufen wird, wie sie das Getriebe des Lebens verlangt, im Gegensatz zur schlichten Reinheit seines Tempels. Aber auch eine Abweichung, die ein Zurücktreten hinter die Hoheit der Kirche verkündet, fordert Alberti: «Weil die Basilika

1 Vgl. d. re aed. VII. Kap. 1. S. 93.
2 Vgl. d. re aed. VII. Kap. 14. S. 108.

am Wesen des Tempels teilzunehmen scheint, so hat sie sich zum großen Teil alle Schmuckarten des Tempels angeeignet, doch derart, als ob sie dem Tempelschmuck eher nachfolgen als ebenbürtig sein wolle[1].» Solches Zurückstehen muß sich am deutlichsten beim Vergleich jener Teile äußern, die ihrem Inhalt besonders ausdrucksfähig sind. Als deren ersten nannten wir die Erhebung des Tempels. «Ihr Boden wird sich wie beim Tempel über die Erde erheben, aber um $^1/_8$ weniger hoch, als es dem Tempel gebührt, so daß sie dadurch vor dem größeren Werte des Tempels zurücktritt[2].» Das Gleiche gilt in der Folge von den Säulen: «Die Säulenreihen sollen niemals die Erhabenheit wie jene des Tempels haben[3].» Im Innern aber der Basilika soll die erhabene Wölbung der geraden Decke weichen[4]. «Alles andre, das man in sie als Schmuck bringt, darf niemals die Hoheit wie der im Tempel haben[5].»

Es ist der Basilika aber auch gar nicht möglich, zu der reinen Schönheit des Tempels zu gelangen. Denn ihre Gestalt muß auch da Zwecken dienen, wo der Tempel nur frei etwas bedeuten soll: «Und dann ist auch zwischen der Basilika und dem Tempel der Unterschied, daß sie geräumige Gänge besitzen muß und sehr helle Fenster wegen des Verkehrs der drängenden Parteien und wegen der Notwendigkeit, die Schriftstücke zu erkennen und zu unterschreiben[6].» Ueber diese Gebote des Zweckes spricht Vitruv auch nichts.

Die Größe, die der Basilika in ihren Grenzen möglich ist, soll sie besitzen; doch wie Alberti sie nach den Maßen formaler Schönheit gestaltet, braucht nicht mehr ausgeführt zu werden. «Man setze die Fenster so in die Basilika, daß sie in gleicher Weise den Interkolumnien und sich untereinander auch entsprechen[7].» Das ist die einzige Anweisung, an die eine Vitruvs anklingt[8]. Muß aber bei zunehmender Größe das Mauerwerk entlastet und reicher gegliedert werden, so will Alberti über eine einfache Säulenreihe Pilaster setzen, die zugleich die Fenster trennen. Damit wendet er sich endgültig von der wunderlichen Form Vitruvs ab, der dem reicher gezeichneten Grundriß keine entsprechende Gliederung im Aufriß folgen läßt. Ueber einer doppel-

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 14. S. 108.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 14. S. 108.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 14. S. 109.
[4] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 14. S. 109.
[5] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 14. S. 108.
[6] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 14. S. 108.
[7] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 15. S. 109.
[8] Vitruv, V. Kap. 1.

ten Reihe der Stützen verlangt Alberti um der schönen Proportion willen eine Vertikalgliederung durch zwei Säulengalerien, derart, daß von den dreifachen Stützen, die senkrecht aufeinanderstehn, die oberen wegen des abnehmenden Druckes zierlicher sind als die unteren[1].

Trotzdem die griechischen Säulen der Basilika zugänglich sind, so gibt ihr doch Alberti als eigentümlich den viereckigen Pfeiler und verlangt ihn geradezu, wo für den Rundbogen eine Stütze gesucht wird. «Wenn wir aber Bogen bilden, müssen wir ihnen viereckige Stützen unterstellen. Denn wenn wir runde Säulen nähmen, würde die Arbeit fehlerhaft sein, weil die Enden der Bögen nicht fest auf den Säulenflächen unter ihnen aufruhen würden, sondern soviel überhingen, wie das Viereck des Bogenendes den Kreis überschnitte[2].» Die strenge Einheitlichkeit aller Teile, um deren willen Pfeiler und Bogen als konstruktiv gegebene Ergänzung zusammengebracht werden, beherrscht auch hier alle Glieder bis zur Tür, die im Verhältnis zu den Loggien stehen soll[3].

## Die Kurie.

Mögen nun die Elemente, aus denen Tempel und Basilika sich zusammensetzen, bei Alberti wie in der ganzen Renaissance antik und seltenen Falles christlich sein, so müssen wir doch hier wie fernerhin diese durchdachte Einheit, zu der sich der Bau mit seiner klar ausgesprochenen Bedeutung zusammenschließt, bewundern. Das gilt vor allem noch für den Raum unter den öffentlichen Bauten, der als Ratssaal für die Verwalter des Irdischen und Geistlichen der Basilika einerseits, zum andern dem Tempel nahesteht. «Die Kurie der Priester»[4], «die Kurie der Senatoren»[5], diese Bezeichnungen schon verkünden die Herrschaft antiker Elemente; doch muß Alberti deren Zusammensetzung frei konstruieren, da ihm keine Kenntnis ihrer historischen Gestalt behindert. «Ueber die Eigenart einer jeden von ihnen weiß ich nichts Gewisses, doch darf man wohl vermuten, daß diese dem Tempel, jene mehr der Basilika ähnelte[6].»

Das Gemeinsame ihrer Form wird hergeleitet aus ihrer gemeinsamen Bestimmung: das gesprochene Wort der Beratenden voll tönen

---

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 15. S. 109.
[2] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 15. S. 109.
[3] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 15. S. 110.
[4] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 9. S. 128.
[5] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 9. S. 128.
[6] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 9. S. 127, 128.

zu lassen. «In beiden sollen die Mitglieder des Rates sich äußern, und so muß man auf die Art des Stimmklanges Rücksicht nehmen. Deshalb muß etwas vorhanden sein, was die Stimmen verhindert, sich nach oben zu verflüchtigen und besonders, in den Gewölben widerhallend, in die Ohren zu dröhnen. So mögen — um der Schönheit und vor allem der Zweckmäßigkeit willen — in die Wände einige Gesimse eingelassen werden[1].» Diese Art, akustische Gesetze einen berechtigten Einfluß nehmen zu lassen, gewinnt Alberti aus Vitruv[2]. Alles weitere leitet er, in Uebereinstimmung mit seinem Geständnis, nur aus der Bestimmung der Kurien her.

Die Gegensätze des Religiösen und Weltlichen kommen trennend zu jenem gemeinschaftlichen Zwecke. So empfängt die priesterliche Kurie eine gewölbte Decke; und ihre rein gezeichnete Halle, die von keinen Säulenreihen durchbrochen, sondern durch etwas über ihre halbe Höhe hinaufsteigende Wandpfeiler samt Gesimsen belebt wird, gewinnt ihr Licht aus hoch angebrachten, liegenden Fenstern, gleich dem Tempel. Außerdem wird die obere Hälfte zwischen den Fenstern durch Nischen gegliedert, in denen Heiligenbilder stehen[3]. Aber der Saal der Senatoren schließt mit einer flachen Decke und wird, in der Weise der Basilika, durch geräumige Fenster erhellt, die ihr Licht durch einen inneren Portikus werfen[4].

## Das Stadtbild.

Die Bilder, die Alberti im folgenden von weiteren öffentlichen Gebäuden entwirft, erweisen sich als mehr oder weniger gelungene archäologische Rekonstruktionen, für die sie auch genommen werden wollen. Aesthetischen Wert besitzt darüber hinaus nur sein Versuch, die Stadt selber nicht anders als das Haus als schöne und zweckmäßige Einheit zu gestalten. Er räumt das Utopische eines solchen idealen Bildes ein, weil er den Zwang der Realität wohl kennt, die den verschiedensten Lagen und den buntesten Bedürfnissen Rechnung zu tragen hat. Das hindert ihn aber nicht, die Möglichkeit einer solchen Stadt zu denken[5]. Von allen Bedingungen, denen die vollkommene Stadt genügen muß, beschäftigt hier nur die Forderung, daß

---

1 Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 9. S. 128.
2 Vitruv, V. Kap. 2.
3 Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 9. S. 128.
4 Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 9. S. 128.
5 Vgl. d. re aed. IV. Kap. 11. S. 50.

in ihr «Verschönerungen und Annehmlichkeiten», wie große Plätze und Anlagen, nicht fehlen dürfen[1], eine Forderung, die man bei Vitruv nicht suchen darf. Nähern wir uns den Toren der idealen Stadt, so sehen wir sie von Kolonnaden umfaßt und ihnen zur Seite einen Tempel. Folgen wir den Hauptstraßen, so gelangen wir durch Triumphbögen, die als «eine stets offene Pforte» die Kreuzungen markieren, zu den Plätzen, auf denen, von Loggien umgeben, sich der Handel entfaltet. «Abgesehen von guter Pflasterung und großer Sauberkeit, wird die Straße im Innern der Stadt sehr schön werden, wenn dort alle Säulenhallen gleichmäßig gebildet sind und die Häuser hüben und drüben in einer Reihe stehn und eins nicht höher als das andere[2].» So werden der übergreifenden Einheit des Stadtbildes, das soweit wie möglich antike Formen zur Schau tragen soll, die einzelnen Privathäuser unterstellt.

Für eine schöne Gesamtwirkung, auf die Alberti immer ausgeht, bedeutet die Lage der Stadt das Entscheidende. Sie ist die Voraussetzung, denn «was Hand oder Geist des Menschen der Landschaft an Schönheit oder Größe verleihen kann, ist fast unmerklich»[3]. Die Landschaft als Naturschönes kann wohl ausgewählt, aber nicht geformt werden. Auf welche Orte wird aber eine Wahl fallen, die, von allen Komplikationen der Zwecke absehend, auf die Schönheit der Lage bedacht ist? Alberti hat sich mit einem nicht nur für seine Zeit ungewöhnlichen Verständnis in die Mannigfaltigkeit der Natur eingefühlt. Als Sockel oder Hintergrund von Städten bewundert er nicht weniger zerrissene Felsen als schwungvolle Vorgebirge oder Gipfel[4]. «Aber kein Gebäude, welcher Art es auch sei, wird man irgendwo häßlicher und unbequemer anbringen, als versteckt in steilem Talkessel. Denn . . . die Häuser an solchem Orte ducken sich unter ohne alle Größe, und ihr durchschnittener Anblick zeigt keine Schönheit[5]». Mit diesem begrenzenden Urteil verneint Alberti die Möglichkeit architektonischer Wirkungen in engen Tälern. Und man muß, dem scharfsinnigen Italiener beistimmend, in seinen Worten die Erklärung dafür finden, daß in Gebirgsländern wie der Schweiz die Architektur auf alle monumentale Schönheit verzichtet, die doch klein und wirkungslos in den gewaltigen Bergumrissen stehen würde und sich mit der

---

[1] Vgl. d. re aed. IV. Kap. 3. S. 52.
[2] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 6. S. 120.
[3] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 4. S. 166.
[4] Vgl. d. re aed. VI. Kap. 4. S. 81.
[5] Vgl. d. re aed. I. Kap. 4. S. 15.

schlichten Zweckmäßigkeit bescheidet. «Deswegen», so erklärt Alberti vom künstlerischen Standpunkt, «ist die Lage stolz wie freundlich, die, nicht demütig und versenkt, sondern erhaben in die Lande späht[1]. — Demnach sei der Platz in der Ebene oder am Abhang oder auf dem Gipfel[2].» Diese Lagen kann er zulassen, da sie den Konturen auf dem ruhigen Hintergrund des Himmels, der Ebene oder auch eines Hanges ihre klare und große Zeichnung wahren. In der Ausdrucksfähigkeit, die der ununterbrochene, freie Umriß besitzt, liegt z. B. die Möglichkeit für die erhabene Wirkung der Pyramiden; und seine große Bedeutung für alle architektonische Entwicklung hat Alberti wohl als erster ausgesprochen.

## Das Privathaus.

Hat er so in großen Zügen das Bild der Stadt gezeichnet, so wendet sich das Interesse den Wohnungen der Bürger, den Privathäusern, zu. Eine kunstphilosophische Würdigung, die nach der Möglichkeit ihrer Schönheit sucht, läßt ihnen weder Vitruv noch ein Früherer widerfahren. Daß Alberti diese Frage nicht übersieht, beweist schon sein System der architektonischen Schönheit, dessen Glieder ich zu Anfang auseinandersetzte. Auch die allgemeine Form des zweckbestimmten Hauses wurde schon aufgezeigt; jetzt tritt die Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der besonderen Zwecke hinzu, von denen einige angegeben werden mögen. «Auch darf man nicht den Teil des Gebäudes, welcher der hervorragendste sein soll, an entlegene Stelle bringen, noch den öffentlichsten an verdeckte Stelle, noch den persönlichen an allzu freie Stelle. Dazu muß man auf die Jahreszeiten Rücksicht nehmen, denn eines gebührt sommerlichen, andres winterlichen Räumlichkeiten etc.[3].» Und weiter führt er aus, wie sich die Räume mit den Familiengliedern, die sie bewohnen, ändern sollen. Der Hausherr, die Frau, die Bedienten haben getrennte Zimmer inne, «und die Kinder mit den Mägden und der Lärm der sonstigen Angehörigen, die immer schwatzen, müssen von der Tätigkeit des Hausherrn abgesondert sein»[4].

Eben diese Besonderung macht es dem Privathaus unmöglich, eine solche Schönheit der Form wie die allgemeinen Bauten zu

[1] Vgl. d. re aed. I. Kap. 4. S. 6.
[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 8. S. 10.
[3] Vgl. d. re aed. I. Kap. 9. S. 12.
[4] Vgl. d. re aed. V. Kap. 2. S. 61.

erreichen. Doch besinnen wir uns, wie Alberti die besonderen Existenzen der einzelnen Bürger, die nur durch ihre Teilnahme an dem Allgemeinen des Staates Wert erhielten, tiefer stellte als die Oeffentlichkeit. Somit ordnen sich die besondern Häuser ihrem Gehalt nach den öffentlichen unter, und eine geringere Schönheit ihrer Form ist nur wahrhaftige Aeußerung der Vernunft. Die Geschichte der Architektur bestätigt eine solche Rangordnung; und selbst zu den Zeiten, wo sich die Privathäuser zu Palästen auswuchsen, entlehnten diese doch überwiegend ihre Weise den öffentlichen Bauten und vor allem den Tempeln. Eine solche Zeit, in der das Individuum aus der sittlichen Gebundenheit im Staat hervortrat, um sich als besonderes, selbstbewußtes Wesen der Allgemeinheit gegenüber zu behaupten, solch eine Zeit war gerade die unseres Florentiners, und das Recht des vernünftigen Einzelnen auf Selbständigkeit verkündeten ihm in der Sprache der Architektur individuell ausgestattete Paläste. Ist nun Alberti Rationalist genug, ihnen dies Recht abzusprechen? Bekannt ist ihm die Bedeutung, die sich eine Persönlichkeit beizumessen vermag: «Denn da die Privaten sich nicht so leicht von den Fürsten in der Höhe der Ausgaben übertreffen ließen und — vor Ruhmsucht brennend — den Klang ihres Namens auf irgend eine Art so weit wie möglich ausbreiten wollten, scheuten sie . . . vor keinen Kosten und nahmen eifrigst alles in Beschlag, was in der Macht von Künstlern stand und durch geistige Kraft erobert werden konnte» [1]. Aber nicht nur in der Ruhmsucht sieht er den Grund für die Stattlichkeit des Hauses, entfaltet sich doch in ihm das Leben eines ganzen Geschlechtes mit seiner natürlichen wie geistigen Betätigung. «Hier wirst du edlen Studien obliegen, hier wirst du dich deiner lieben Kinder und der Familie erfreuen, hier wird die ganze Reihe deiner Jahre in Arbeit und Muße verlaufen [2]. Wenn wir deshalb nicht weniger um unser Vaterland wie unser Geschlecht zu ehren unser Eigentum aus Schönheitssinn schmücken, wer sollte da nicht sagen, daß es wohl getan sei? [3]» So wie große Geschlechter mit ihrer Macht das Vaterland heben können, so gereichen ihre Paläste gemeinsam ihnen und dem Vaterland zur Zierde, und mit der Möglichkeit dieser Synthese gesteht Alberti solchen Prunkbauten ihre Berechtigung zu.

Den freien Ausdruck des Standes- und Selbstbewußtseins mag man besonders in den Türmen finden, die mehr der Symbolik der

[1] Vgl. d. re aed. VII. Kap. 16. S. 111.
[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 6. S. 9.
[3] Vgl. d. re aed, IX. Kap. 1. S. 131.

Größe als einem Zwecke nachgehn. Man wird nicht erwarten, daß Alberti, der die Pyramiden tadelte, sie kritiklos übernimmt. «Als größten Schmuck der Türme bezeichnet man, daß sie am geeigneten Platze stehn und mit hervorragender Zeichnung ausgeführt sind; und wenn viele zusammenstehn, werden sie einen großartigen Anblick bieten. Trotzdem lobe ich nicht jene Zeit vor zweihundert Jahren, die unter einem allgemeinen Fluche, Türme auch in den kleinsten Städten zu bauen, zu stehen schien; jeder Familienvater mußte anscheinend unbedingt seinen Turm haben[1].» Ihm scheint es also sinnvoll, Türme zu bauen, unter der Bedingung, daß sie maßvoll zusammengestellt werden «am geeigneten Platze», und daß sie maßvoll gezeichnet sind. Bei ihm, als Anhänger der klassischen Kunstform, soll ihre Gestalt nicht so sehr durch Größe, als durch formale Schönheit wirken. Natürlich läßt er den einzelnen einen weiten Spielraum innerhalb dieser Grenzen; doch führt er ein Musterbeispiel aus[2], das ich wegen seiner höchsten Gesetzmäßigkeit wenigstens kurz skizzieren will. Die Höhe des ganzen Turmes, die das Auge zuerst und vor allem mißt, muß auch für die einzelnen Glieder die Maßeinheit werden. Auf einem Sockel, dessen Höhe 1 : 10 und dessen Breite 1 : 4 der Gesamthöhe beträgt, erheben sich in reizvollem Wechsel kubischer und runder Tempelformen die einzelnen Glieder, stetig sich verjüngend; dergestalt, daß sie stets ein übersichtliches Verhältnis zur Gesamthöhe wahren und dennoch sich mit ihren Verhältnissen noch enger auf die vorige Stufe beziehen, aus der sie so hervorzugehen scheinen. Die Höhe und Breite des unteren kubischen Tempels ist gleich der doppelten Höhe der Basis und also der fünfte Teil der Gesamthöhe. Aehnliche Beziehungen gelten von den folgenden Tempelchen, die in dem Maße, wie sie schlanker werden, schlankere Säulenordnungen durchführen. Das sechste Glied einschließlich der Basis, das wieder kubische Form besäße, sollen in schöner Reinheit des Stiles Pfeiler und Bogen schmücken. Und als abschließendes siebtes Glied — diese Zahl überschreitet er um der Klarheit willen nicht — käme ein Monopteros, durch dessen Säulen der Himmel leuchtet. Als vollendeter Abschluß soll dieses Glied auch ganz in sich bestimmt sein, dadurch, daß sein Durchmesser die Höhe der Säulen hergibt und sein Dach sich als runde Kuppel in sich zusammenschließt. Es bietet solch ein Turm auf Kosten der über sich

---

[1] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 5. S. 118, 119.
[2] Vgl. d. re aed. VIII. Kap. 5. S. 119.

hinausdrängenden Größe die vollendete Geschlossenheit der Form, wie sie Alberti folgerichtig bevorzugen mußte.

Da aber weiterhin das Stadthaus in seiner räumlichen Eingeschränktheit und seiner dienenden Bestimmtheit nicht unbedingt eine gehaltvolle Schönheit anstreben kann, so spielt die nur formale Schönheit eine um so größere Rolle. Sie ist eine unnachläßliche Bedingung, die sich auf irgend einem Wege der Zweckmäßigkeit zugesellen muß. Ganz anders Vitruv: er vergönnt einen Kompromiß, durch den die Gesetzmäßigkeit zurechtgestutzt wird [1]. Das bedeutet eine Vernichtung der Schönheit, die auf mathematischer Reinheit beruht. Bei ihrer Erhaltung handelt es sich vor allem um die Gliederung der Fassade durch Türen, Fenster und Nischen. «Alle stimmen schließlich darin überein, daß sie der Größe und Form des Gebäudes angepaßt werden — im übrigen seien sie wie sie wollen [2].» Nicht nur der Gesetzmäßigkeit, auch der Symmetrie sollen die Glieder folgen, und um diese anschaulich zu machen, wird als trennendes Ungleiches die Mitte durch größere Glieder betont. Alle Oeffnungen sind flach oder in Rundbogen zu überdecken. Von allen Bogen wird nur der halbkreisförmige, der allein keinen Seitenschub hat, zugelassen. «Denn weil diese Bogen als Widerlager die feste Erde selber haben, so ist es kein Wunder, wenn sie in sich selber gefestigt ewig stehen [3].» Die Nischen sollen sich in ihren Verhältnissen den Fenstern anpassen. Doch da sie keinem Zwecke wie jene unterliegen, so können sie — und das erklärt neben ihrer formalen Bedeutung die hohe Wertung Albertis — der Malerei und der Skulptur eine Stätte bieten [4].

Will man aber die ungehemmte Form kennen lernen, die Alberti für edle menschliche Wohnungen entwirft, so muß man die seines Landhauses aufsuchen. Denn «in der Villa findest du alles freier und in der Stadt behinderter [5]». Entscheidend für die Bauart wird einmal die Aufhebung des Zwanges, Fenster an der Fassade erst in einiger Höhe und seitliche fast gar nicht anzubringen. «Ich möchte, daß die ganze Fassade, überhaupt die ganze Masse des Gebäudes — was sehr zu dessen Freundlichkeit beiträgt — auf allen Seiten hell und dem weiten Himmel offen wäre [6].» Wichtiger aber

[1] Vitruv, VI. Kap. 3.
[2] Vgl. d. re aed. I. Kap. 12. S. 16.
[3] Vgl. d. re aed. I. Kap. 12. S. 16.
[4] Vgl. d. re aed. I. Kap. 12. S. 16.
[5] Vgl. d. re aed. V. Kap. 14. S. 71.
[6] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 2. S. 132.

wird die unbehinderte Lage noch durch einen anderen Umstand: «Keine Notwendigkeit zwingt uns, in der Villa einen Bau auf den andern zu setzen. Denn sie kann sich in breit hingelagerter Bequemlichkeit hinreichende Räume aneignen, von denen auf gleicher Höhe sich einer an den andern schließt[1].» Mit Recht untersagt Alberti, daß in die Villa, wie es oft geschieht, gewohnheitsmäßig jene hohe Zahl von Stockwerken übernommen wird, die in der Stadt begründet ist. Solche Häuser stehen frei in der Landschaft unmotiviert und deshalb häßlich, während die gestreckte Form ganz anders zu ihr stimmt. Eine weitere Schönheit ist der Villa zugänglich, auf die das Stadthaus meistens verzichten muß. Die Ecken des Hauses haben eine verdoppelte Aufgabe gegenüber dem sonstigen Mauerwerk: «Denn das Versagen e i n e r Ecke erfolgt nicht ohne Beschädigung z w e i e r Seiten. — Deshalb sei jene Ecke aus langen und harten Steinen, die in das Bereich der zusammenstoßenden Mauern wie Arme und Hände hineinfahren[2].» Diese Bildung, die zusammenfassenden Händen vergleichbar, den festen Verband zweier Mauern unmittelbar sinnlich vor Augen rückt, müssen wir aus gleichen Gründen schön nennen, wie die Säule, welche die Funktion des Tragens darstellt. Man kann freilich die Funktion der Ecken noch deutlicher machen, wenn man sie, eingebauten Türmen vergleichbar, mäßig vorspringen läßt. «Die übrige Mauer, die sich auf beiden Seiten, doch nicht allzusehr, erheben darf, . . . wird sehr s c h ö n wirken, wenn die w i c h t i g s t e n E c k e n des Gebäudes sich etwas k e c k e r als das sonstige Mauerwerk ausstrecken[3].» Zwischen diesen symmetrischen Teilen muß wieder die Mitte mit dem Eingang durch größere Höhe ausgezeichnet werden: die Pforte mag ein Giebel schmücken, doch nicht so, «daß er die M a j e s t ä t jener auf den Tempeln nachzuahmen scheint[4]».

Das einzige, was Alberti noch von Vitruv aufgenommen haben mag, ist die Bedeutung des Atriums als Maßeinheit, die Vitruv zwar nicht ausspricht, aber befolgt. So wie das Leben, dem das Haus dient, sich im Innern konzentriert, so hängt die Ordnung der äußern Glieder von einer inneren Einheit ab. Deshalb nennt Alberti als Seele des Hauses den H o f, der mittels Terrassen, Loggien und Fenster Eingänge, Licht und Luft bietet. Hier im Herzen der Woh-

---

[1] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 2. S. 132.
[2] Vgl. d. re aed. III. Kap. 7. S. 37.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 4. S. 135.
[4] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 4. S. 135.

nung steht ein Altar, «damit die eintretenden Gäste die Freundschaft mit der Religion beginnen». Solcher Bedeutung entsprechend, übertrifft der Hof an Größe alle andern Räume, die in ihren Verhältnissen von ihm abhängen, im übrigen aber den Reiz größter Abwechslung aufweisen[1]. Die Loggien sind gewichtig mit griechischem Gebälk durchzuführen, ja die Verbindung von Säule und Bogen soll geradezu wegen ihrer künstlerischen Minderwertigkeit eine tiefere Stellung des Bewohners verkünden[2]. Keine Zinnen, «fremde Dinge für friedliche Bürger», sondern ein Kranzgesims bekröne das Dach[3]. Was sonst an Schmuck aufgewandt wird, trägt der Bestimmung des Landhauses gemäß, einen heiteren Charakter, anders als in der Stadt.

Solchen Eindruck zu verstärken, sind besonders die Gartenanlagen um die Villa befähigt. Die Frage des Gartenbaues gehört, wie der Name verrät, auch in das Gebiet einer Aesthetik der Architektur. Man kann den Garten als unmittelbare Fortsetzung des Gebäudes auffassen und ihn architektonisch nach formalen Gesetzen behandeln, derart, daß von «Natur» nichts verbleibt. Man kann aber — und so verhält sich der englische zum französischen Stil — den Garten schon im Gegensatz zur menschlichen Wohnung als Natur betrachten, die kaum merklich unsrer Anschauung nach formalen Gesetzen angepaßt wird. Das letztere sucht Alberti: «Ich möchte nicht, daß ringsherum blühende Wiesen und lachende Felder und schattende frische Wälder fehlten und reine Quellen, klare Flüsse, wie Becken zum Schwimmen[4].» Grotten und unvermutet hervorbrechende Gewässer, immergrüne Sträucher längs der Pfade, dichtverwobene Gruppen verschiedener Baumarten, Amphoren und heitere Statuen sind, was Menschenhand der Natur an Kunst verleihen soll[5].

So stark wie der Einfluß des Albertischen Traktates von der Malerei tritt der seines Architekturbuches in der folgenden Literatur nicht hervor. Das verursacht ohne Zweifel die Existenz Vitruvs, dessen Schrift für die Renaissance den unerreichbaren Wert besaß, der Antike zu entstammen. Das verschiedene Verhältnis Albertis und seiner Nachfolger zu Vitruv beleuchtet deutlich die geistige Frische hier, die antiquarische Nüchternheit da. Jenen bewegt die Schönheit, die er in

[1] Vgl. d. re aed. V. Kap. 17. S. 74.
[2] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 4. S. 135.
[3] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 4. S. 135.
[4] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 2. S. 132.
[5] Vgl. d. re aed. IX. Kap. 4. S. 135.

der alten Kunst erkennt; diese bemühen sich vor allem um die Auslegung Vitruvs, und Uebereinstimmung oder Abweichung von ihm gibt ihnen den Maßstab für architektonische Schönheit. Das gilt zum mindesten ganz von den Schriftstellern der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Diese Zeit steht nicht nur auf kirchlichem Gebiet unter dem Zeichen der Orthodoxie. Es gab doch noch vorher, zum Beispiel bei einem Filarete, zwar nicht die selbstbewußte Freiheit Albertis, wohl aber die naive der Phantasie. Doch 1581 erklärt ein so bedeutender Architekt wie Palladio: «Ich erwählte mir als Meister und Führer Vitruv[1].» Den klassischen Ausdruck für dies Verhältnis fand aber vor ihm 1566 Serlio: «Alle, welche die Schriften Vitruvs verurteilen, . . . sind Ketzer in der Architektur[2].» Diese Architekturbibel mußte einen unerschöpflichen Stoff den Bearbeitern bieten, wenn noch 1615 Scamozzi ihre Aufhellung als Programm aufstellt[3].

So war es gewiß gut gemeint, wenn man Alberti als florentinischen Vitruv bezeichnete. Anerkennung und Einfluß hat der begünstigte Nebenbuhler denn auch nicht verhindert. Bei Filarete tritt sein «vorzügliches Werk» neben das antike[4], und Pacioli wirft seinen «tiefsinnigen Werken» nur einen Mangel an Lokalpatriotismus vor[5]. Im nächsten Jahrhundert gesellen wieder Vasari[6] und Palladio[7] die beiden Schriftsteller zueinander. Ein besonders warmes Lob wird Alberti von Cellini zuteil: «Schon Lionbatista degli Alberti, unser Florentiner, schrieb von den Ordnungen der Architektur, . . . ohne etwas von den schönen Ordnungen, die Vitruv aufstellte, zu vernachlässigen. Vielmehr fügte er so viel Schönes und Nützliches hinzu, was Vitruv nicht hatte, daß es wahrhaft bewundernswert ist. Und will einer die Architektur als Beruf ergreifen, so muß er dies kennen. Deshalb lese er das Buch des Lionbatista, er wird es sicher nützlich und schön finden[8].»

Man wird nicht mehr erwarten, daß Albertis größtes Werk in seiner Zeit veraltete und überholt wurde, wo schon der kunstphilosophische Wert der kleineren nicht seinesgleichen fand. Der Traktat über die Baukunst von Filarete, der zweite der Renaissance, muß von

---

[1] Palladio, S. 5.
[2] Serlio, S. 69.
[3] Scamozzi, Vorwort.
[4] Filarete, S. 46.
[5] Pacioli, S. 317 f.
[6] Vasari, S. 107.
[7] Palladio, S. 5.
[8] Cellini, Architettura, Bd. 3. S. 250.

einer ästhetischen Betrachtungsweise übergangen werden. Pacioli hätte mit seiner «Divina proportione» Bedeutung gewinnen können, wenn er an Stelle der regelmäßigen Körper das formal schöne Verhältnis des goldenen Schnittes, das Alberti vergaß, der Architektur zugewiesen hätte; doch blieb er bei der Mathematik stehen. Mehr Bedeutung besitzt ein Brief an Leo X., den manche Raphael zuschreiben. Darin werden die klassische und gotische Baukunst, deren Verhältnis Alberti übergeht, als «zwei Gegensätze und vollständige Extreme» bezeichnet. Aus manchen Gründen wird sodann die Gotik verurteilt; unter anderm «hat ein Spitzbogen auch nicht jene Anmut für unser Auge, dem die Vollkommenheit des Kreises wohltut[1].» Die unhistorische Betrachtungsweise der Renaissance konnte ein Verdammungsurteil, das historisch berechtigt war, nicht aufheben; ich glaube, Palladios Stimme macht als einzige eine schwächliche Opposition dagegen[2]. Seit 1550, wohl durch die Verbreitung der italienischen Uebersetzung, tritt der Einfluß des Albertischen Werkes mehr hervor. Bei Vasari kennzeichnet ihn eine ziemlich genaue Reproduktion jener Worte, die von der Verbindung des Architravs mit der Säule, des Bogens mit dem Pfeiler handeln[3]. Auf die gleiche Stelle bezieht sich Serlio[4], der überhaupt manches von Alberti übernimmt und besonders seine Angaben über Stadt- und Landhaus[5]. Doch beeinflußt ihn Vitruv weit mehr. Dessen Charakteristik der Säulenordnungen veranlaßt ihn zu dem eigenartigen Versuche, diese Ordnungen innerhalb der christlichen Kunst charakteristisch zu verwenden: die dorische Ordnung widmet er Christus und kriegerischen Heiligen, die zartere jonische den zarteren unter den Heiligen und unter den Profanen den Gelehrten[6]. Am meisten benutzt der klare Palladio das Werk Albertis. Einige von dessen formalen Gesetzen und besonders die Würdigung des Tempels lernt er ihm ab[7]; doch etwas Neues lehrt er die Aesthetik nicht. Nachdem noch einmal bei Armenini, wo er vom Schmuck des Tempels spricht, Gedanken Albertis, wenngleich in verzerrter Form auftreten[8], versinken sie bei Scamozzi, dessen Architekturbücher 1615 erschienen, fast ganz im Wortschwall antiker Zitate. Wie das zweite

---

1 Guhl, Bd. 1. S. 142 f.
2 Guhl, Bd. 1. S. 447.
3 Vasari, S. 543.
4 Serlio, S. 350.
5 Serlio, VII, S. 58 ff., S. 232.
6 Serlio, S. 139, S. 148.
7 Palladio, I. S. 52 ff.
8 Armenini, S. 149 ff.

Buch des Lomazzo, Idea del tempio della pittura, der Titel sagt schon genug —, wie die Schriften des Federigo Zuccaro, so sind jene in ihrer dunklen Hohlheit ungenießbar und nur von Wert als Denkmal von unfruchtbarstem Akademismus.

Die Summe aus diesen historischen Ueberblicken der Renaissance zu ziehen, das hieße nur die Einschätzung Albertis aus früheren Kapiteln wiederholen. Ich glaubte am Beginn meiner Arbeit, bei den theoretisierenden Künstlern der Renaissance einen Beweis dafür zu finden, daß des Künstlers Verhältnis zu seinem Werke ein bewußteres sein könne, als man ihm gewöhnlich zugesteht. Abgesehen von der Technik, die allerdings in jeder Hinsicht Gegenstand der Reflexion war, konnten die formalen Gesetze der verschiedenen Kunstgattungen ins Bewußtsein übergehen und so besser gewahrt bleiben; auch das ist bis zu einem gewissen Grade in der Renaissance der Fall. Aber die höhere Möglichkeit, die Vernünftigkeit des Kunstgehaltes und aus ihm das Wesen der Schönheit zu begreifen, findet sich damals noch nicht verwirklicht. Die Zeit der Reformation und Gegenreformation besaß das Vernünftige noch außer sich in den Gestalten und Vorstellungen der Religion. Die Schöpfer ihrer großen Werke erlebten diesen Gehalt wohl im Gefühl der Andacht oder der Liebe; aber ihr Werk war — im Gegensatz zu Lionardos Ausspruch — ihrem Urteil voraus. Erst später ging der Gehalt der christlichen Religion in die Form des Denkens über, später wurden ein Hebbel und ein Wagner möglich. Aber widerlegt das nicht Alberti selber? Mit voller Klarheit hat er den Stoff der Malerei und Skulptur nicht beleuchtet; doch war, was er begriff, tief genug, um aus dessen Verwirklichung ein wahres Kunstwerk entstehen zu lassen. Wenn man an die Gerechtigkeit der Weltgeschichte glaubt, so muß man aus dem Verschwinden seiner Gemälde, aus dem Mangel wärmerer Zeugnisse als das Vasaris den Schluß ziehen, daß in ihm doch nicht jene dunkle Macht waltete, die bei keinem Künstler fehlen darf. In der Architektur allerdings, wo das Irrationale der Phantasie zurückgedrängt wird, da leistet Alberti das gesuchte Verhältnis, eine durchaus begriffene Aufgabe zu versinnlichen. Vielleicht war er der erste, dessen Denken, wenn auch nur in der abstrakteren Architektur, mit seinen Schöpfungen gleichen Schritt hielt.

Dann aber nähme er als Künstler eine ähnlich einsame Stellung ein, wie er als Kunstphilosoph ohne Zweifel behauptet. Und nun muß ich, auf meine Einleitung zurückgreifend, fragen: ob eine Berechtigung besteht, Alberti in einer Geschichte der Aesthetik zu übergehen, die

einen Cicero, Plutarch oder Quintilian berücksichtigt. Dafür gibt es nur einen subjektiven Grund. Das Einschalten Albertis und allenfalls noch Lionardos würde die subjektiv zweckmäßige Kontinuität unterbrechen, mit der die Geschichte der Aesthetik innerhalb der antiken und innerhalb der neueren Philosophie, zu der man mit einem großen Sprung gelangt, gleichmäßig verläuft. Ich glaube aber dennoch, daß es der objektive Grund der historischen Wahrheit verlangt, Alberti in eine Geschichte der Aesthetik einzufügen.

# LITERATUR-VERZEICHNIS.


Alberti, Leone Battista, Kleinere kunsttheoretische Schriften, ed. Janitschek, Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. XI.

—, De re aedificatoria, ed. Eberhardus Tappius. Straßburg 1541.

—, Opere Volgari, ed. Bonucci, Florenz 1847.

Armenini, da Faenza, Giovanni Battista, De' veri precetti della pittura. Ravenna 1587.

Biondo, Michel Angelo, Della nobilissima pittura, Venedig 1549. ed. Albert Ilg. Quellenschriften f. K. V.

Borghini, Rafaello, Il riposo, Mailand 1807.

Bottari, Raccolta di lettere etc. Mailand 1822.

Castiglione, Baldassar, Il libro del Cortegiano, Mailand 1803.

Cellini, Benvenuto, Opere, ed. Carpani. Mailand 1806.

Cennini, Cennino, Das Buch von der Kunst, ed. Albert Ilg, Quell. f. K., 1888.

Comanini, Gregorio, Il Figino, Mantua 1591.

Dolce, Lodovico, Aretino . . . ed. Cerri, Quell. f. K., 1871.

Doni, Antonio Francesco, Disegno . . . Venedig 1549.

Filarete, Antonio Averlino, Traktat über die Baukunst . . . ed. v. Oettingen. N. F. 3. Quell. f. K.

Gauricus, Pomponius, De Sculptura, ed. Brockhaus, Leipzig 1886.

Guhl, Künstler-Briefe. Berlin 1853.

Hegel, G. W. F., Aesthetik, ed. Hotho, Berlin 1843.

Hollanda, Francisco de, Vier Gespräche über die Malerei, ed. Vasconcellos, Quell. f. K. N. F. 9.

Lamo, Alessandro, Discorso . . . Cremona 1584.

Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, ed. Ludw., Quell. f. K. XVIII.

Lomazzo, Giovanni Paolo, Trattato dell' arte de la pittura . . . Mailand 1584.

—, Idea del tempio della pittura . . . Mailand 1590.

Müller, Ed., Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau 1834.

Pacioli, Fra Luca, Divina proportione, ed. Winterberg, Quell. f. K. N. F. 2.

Palladio, Andrea, Quattro libri dell' architettura. Venedig 1579.

Scamozzi, Vicenzo, L'idea della architettura universale. Venedig 1615.

Serlio, Sebastiano, Tutte l'opere d'Architettura, Venedig 1600.

Vasari, Giorgio, Le Vite . . . ed. Milanesi, Florenz 1878.

Vitruvius, De architectura Libri decem, ed. Schneider, Lipsiae, Göschen 1807.

Walter, Julius, Aesthetik im Altertum. Leipzig 1893.

29. Rembrandt u. seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner.* Mit 7 Tfln. 8. —
30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse.* Mit 15 Tafeln. 6. —
31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber.* Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida.* Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén.* Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —
34. Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote.* 3. —
35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder.* Mit 4 Doppeltafeln. 4. —
37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner.* Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50
38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli.* Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —
39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen.* Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50
40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz.* Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —
41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert.* 2. 50
42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber.* Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —
43. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz.* Mit 83 Abbildungen. 8. —
44. Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich.* Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —
45. Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann.* Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —
46. Francesco Botticini. Von *Ernst Kühnel.* Mit 40 Abb. auf 15 Tafeln. 7. —
47. Die ravennatischen Sarkophage. Von *Karl Goldmann.* Mit 9 Tafeln. 5 —
48. Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Von *Detlev Freiherr von Hadeln.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
49. Studien zu Michelangelo. Von *Fritz Burger.* Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —
50. Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Von *Fritz Burger.* Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —
51. Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Von *Emil Jacobsen.* Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —
52. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Von *Emile Mâle.* Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von *L. Zuckermandel.* 20. —
53. Meister- und Schülerarbeit in fra Angelicos Werk. Von *Alois Wurm.* Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —
54. Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Von *Alexandra Konstantinowa.* Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —
55. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Von *Hans von der Gabelentz.* 14. —
56. Leonardostudien von *Hans Klaiber.* 6. —
57. Zur Kunst der Bassani. Von *Ludwig Zottmann.* M. 47 Abb. auf 26 Taf. 10. —
58. Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —
59. Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Von *Emil Jacobsen.* Mit 120 Abb. auf 56 Tafeln. 20. —
60. Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti del *Leandro Ozzola.* Con 41 illustrazioni in 21 tavole. 20. —
61. Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Von *Walter Rothes.* Mit 46 Abb. auf 25 Tafeln. 10. —

62. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Von Dr. *Gustav Schönermark.* Mit 100 Abbildungen. (gebd. M. 12. —) 11. —

63. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Von *Edmund Hildebrandt.* Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln. 15. —

64. Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Von *Max Ermers.* Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —

65. Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturnachweis. Von *Ernst Pfretzschner.* Mit 67 Abb. auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck. 8. —

66. Eine Gebäudegruppe in Olympia. Von *Albert Schwarzstein.* M. 5 Tfln. 3. 50

67. Antikes Traufleisten-Ornament. Von *Martin Schede.* Mit 81 Abb. auf 12 Lichtdrucktafeln. 6. 50

68. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Von *Andy Pointner.* Mit 39 Abb. auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —

69. Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Von *Richard Hartmann.* Mit 5 Lichtdrucktafeln. 4. 50

70. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Von *Walther Weibel.* Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

71. Das Pelargikon. Untersuchungen zur ältesten Befestigung der Akropolis von Athen. Von *August Köster.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. 50

72. Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Von *Erich Becker.* Mit 7 Tafeln. 8. —

73. Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. Von *Trifon Trapesnikoff.* Mit 60 Abb. auf 35 Tafeln. 8. —

74. Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie in Siena. Mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde. Von *Emil Jacobsen.* Mit 112 Abb. auf 54 Tafeln. 20. —

75. Der Sockel, seine Form und Entwicklung in der griechischen und hellenistisch-römischen Architektur und Dekoration von den ältesten Zeiten bis zur Verschüttung Pompejis. Von *Max Vetter.* Mit 8 Tafeln. 5. —

76. Studien über Michelangelo. Von *Julius Lange.* Aus dem Dänischen übersetzt von *Ida Jacob-Anders.* Mit 7 Tafeln. 4. 50

77. Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance. Von *Charlotte Aschenheim.* Mit 5 Lichtdrucktafeln. 3. —

78. Matteo da Siena und seine Zeit. Von *G. F. Hartlaub.* Mit 15 Lichtdrucktafeln. 8. —

79. Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Von *Felix Witting.* Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkklichés. 3. 50

80. Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert. Von *Sylva Scheglmann.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 4. —

81. Die Werke Angelo Bronzinos. Von *Hanns Schulze.* Mit 21 Lichtdrucktafeln. 6. —

82. *Eugène Carrière,* Schriften und ausgewählte Briefe. Herausgegeben von *J. Delvolvé,* autorisierte Uebersetzung von *F. Ed. Schneegans.* 8. —

83. Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz. Von *Sascha Schwabacher.* Mit 37 Lichtdrucktafeln. 12. —

84. Giocondo Albertolli der Ornamentiker des italienischen Klassizismus. Von *Arthur Kauffmann.* Mit 16 Abb. auf 9 Lichtdrucktafeln.

85. Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. Von *Irene Behn.*

*Unter der Presse:*

Studien über Leonardo da Vinci. Von *Jul. Lange.* Mit zahlr. Abbildungen.

Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Von *Julius Baum.* Mit zahlreichen Abbildungen.

---

***Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.***